Citiți în acest număr:

A patra profesie

EROUL — EVOLUȚIE ȘI SEMNIFICAȚIE

Cinematograful și bunica

...despre **HOLLYWOOD**

în vizită la DINA COCEA

TITANICUL... la CÎMPULUNG

Corespondențe: ROMA — PARIS MOSCOVA — PRAGA — VARȘOVIA

CRONICI, SECVENȚE, MERIDIANE, INFORMAȚII, CINECLUB, DIALOG

Actrița italiană SOPHIA LOREN pe care am văzut-o în **Aida** realizează cu rolul din **Madame Sans-Gêne** o remarcabilă creație

cinema
nr. 5 (17)
revistă lunară de cultură cinematografică
BUCUREȘTI — MAI — 1964



GEORGE VRACA

În urmă cu cîteva luni, în dorința de a-i solicita un interviu, l-am căutat pe artistul poporului George Vraca acolo unde-și dăruia aproape tot timpul: la Teatrul „C.I. Nottara".

Ne-a întîmpinat cu eleganța-i intelectuală de totdeauna, mărturisindu-ne că munca la „Richard al III-lea" îl absoarbe atît de mult încît nu crede că va face față unei convorbiri cu publicul și pe altă cale decît cea a scenei.

— Odaia asta a devenit pentru mine un fel de o a doua casă, în care îmi petrec pînă și nopțile, — spunea maestrul, descriind un cerc imaginar în semiîntunericul biroului său de lucru. Pregătirea noului meu rol îmi cere eforturi mari... Am să încerc totuși să răspund într-un fel întrebărilor dumneavoastră..."

Pentru toți cei care munceau în acele zile alături de el, era evident că artistul se pregătește pentru o dramatică întîlnire cu un personaj visat de la începutul și de-a lungul unei întregi cariere: Richard. Mereu anunțată și mereu amînată, fie datorită bolii maestrului, fie pentru că spectacolul reclama încă retușuri, premiera piesei shakespeariene s-a înscris în anul acesta, s-a înscris apăsat, în cartea de aur a teatrului nostru. Cu o neverosimilă capacitate de întinerire a procedeelor artistice, George Vraca a realizat o creație memorabilă menită să se adauge unor succese mai vechi, ori de dată recentă. Grandoarea talentului său a fost pusă în slujba acestui rol care părea o izbucnire finală a temperamentului și a vocii sale unice. Dăruit faustic scenei, George Vraca ambiționa să nu cedeze în fața bolii, ci s-o învingă și să se învingă muncind cu sobrietatea și calmul acelor artiști aflați în continuu război cu Timpul. Ultimul rol trebuia să fie flacăra sălbatică în lumina căreia sfîrșitul maestrului să se prefacă într-o sărbătoare a biruinței.

Dar iată că într-o zi pleoapele credinciosului ostaș al scenei s-au închis și numai pleoapele uimite ale afișelor anunțîndu-i spectacolele continuau să vibreze în aerul primăverii. El ne-a părăsit ca un cavaler enigmatic apărut în toiul luptei și dispărut în nu știu care zare după ce victoria a fost obținută.

În scurtul interviu luat cu cîteva luni în urmă, promiteam să revenim, promiteam să continuăm discuția cu George Vraca. Acum acest lucru nu mai e cu putință. Dar dacă ecoul marilor sale succese de teatru au rămas numai în amintirea spectatorilor și în foile îngălbenite ale ziarelor, pelicula îi păstrează pentru veșnicie imaginea. George Vraca a fost unul dintre primii noștri actori de cinema interpretînd roluri în creațiile de început ale filmului romînesc (Datorie și sacrificiu, Lia, Se aprind făcliile, Televiziune) și în filme turnate după Eliberare (Viața învinge, Nepoții Gornistului, Tudor).

În Tudor, filmul care cu puțin înainte de moartea sa primea o înaltă distincție internațională la Festivalul de la Buenos Aires, George Vraca a ridicat la înălțimi copleșitoare un rol care poate fi asemuit doar cu propria-i creație din „Richard al III-lea", și anume acela al banului Brîncoveanu. Iubitorii de film au fost uimiți de forța personajului compus de actor, de gestica sa, de continua noutate a măiestriei sale, de forța cu adevărat unică a talentului său.

Despărțirea de George Vraca nu se poate produce cu totul: amintirea artistului rămîne să ne înnobileze memoria, pe mai departe, auzim încă vocea lui gravă, despre care ne plăcea să credem că poate fi asemuită cu aceea — de nimeni dintre noi auzită — a lui Eminescu.

Iluminat de sevele primăverii chipul lui George Vraca rămîne cu noi.

LA ORDINEA

Timp de cîteva luni de zile, revista „Cinema" a avut cinstea să găzduiască o amplă discuție despre scenariul literar, la care și-au adus contribuția mulți dintre cei mai reprezentativi lucrători din cinematografia noastră, regizori, scenariști, critici și redactori de film.

Acum, cînd încheiem această discuție, — de altfel numai pentru a o continua în dezbaterile despre fiecare film în parte, problema scenariului avîndu-și locul rezervat în orice referire la oricare din producțiile cinematografice și mai ales la cele romînești, — dorim să mulțumim călduros tovarășilor care, expunîndu-și punctele de vedere, au contribuit la fixarea unor jaloane prețioase. Nu ne propunem în aceste rînduri de încheiere să tragem concluzii, ceea ce ar fi pretențios și nici să apreciem intervențiile invitaților noștri, ceea ce ar putea fi nepoliticos. Discuția a fost folositoare prin însuși faptul că a existat, că a agitat spiritele, că a reamintit adevăruri fundamentale, — și ne place să le subliniem, fără a le mai amănunți, pe cele care se concentrează în jurul responsabilității scenaristului. Nu a existat participant la discuție — indiferent de „particularitatea punctului de vedere" — care să nu admită importanța hotărîtoare a muncii scenaristului, necesitatea arzătoare ca această muncă să se perfecționeze neîncetat, să cîștige o înaltă calificare ideologică și artistică, debarasîndu-se de orice diletantism, ieșind de sub zodia provizoratului și a întîmplătorului. Gopo a numit scenaristica — foarte inspirat, fixîndu-i exact perspectiva — profesie, a patra profesie.

Și pentru că n-am vrea să dăm acestor concluzii un caracter de „espectativă diplomatică" — să precizăm imediat la aceste considerații generale, că discuția a mai avut „meritul" de a demonstra că, în ciuda aparențelor, problemele celei de a 7-a arte se abordează între noi cu deajunsă superficialitate teoretică și, pe de altă parte, mai grav, cu referiri prea puțin

A PATRA PROFESIE

SCENARIUL

adîncite la concretul producţiei naţionale de filme. Printr-o îmbinare foarte izbutită a acestor două lacune se realizează o estom-

> **PETRE SĂLCUDEANU:**
>
> **„Cinematografia este chemată nu numai să reflecte realitatea imediată, dar să o şi ajute, dată fiind marea ei putere de pătrundere în mase."**
>
> **SILVIAN IOSIFESCU:**
>
> **„Dacă scenaristul descins din prozator sau dramaturg s-ar gîndi suficient la rostul activităţii sale, la faptul că scrisul lui e o fază — esenţială, dar urmată de altele, destul de numeroase — dintr-o creaţie de echipă, ar şti să caute şi să evite şablonizările."**

pare a criteriilor în judecăţile de valoare, ceea ce aduce după sine o atmosferă cenuşie de subiectivism, care favorizează, la urma urmei, ceea ce numim delicat „o batere a pasului pe loc". (De pildă, asupra cîte unui film unanim recunoscut ca neizbutit — cum ar fi *Cinci oameni la drum* — se dezlănţuie violente taifunuri critice, în vreme ce despre altele, abia cu cîteva nuanţe superioare acestuia, se discută de parcă la vizionarea lor ne-am fi plictisit mai puţin). Mărturisim că această „batere pe loc" nu ne încîntă, de aceea, după acest preambul, oricît ar părea de brutal, nu vom intra în diafanele „probleme filozofice" ale scenariului — unde considerăm că practica cinematografiei mondiale a elucidat multe, de-a lungul vremii — ci vom încerca să păşim înainte, fără pretenţia adevărului absolut, încercînd să stabilim ce false „probleme teoretice" ne fac greutăţi în practica producţiilor noastre.

Înainte de orice — disputa film-

> **ION POPESCU-GOPO:**
>
> **„Astăzi este limpede pentru toată lumea că ceea ce dă valoare şi calitate unui film este bogăţia conţinutului, stilul şi originalitatea scenariului."**
>
> **I. BĂIEŞU:**
>
> **„Trebuie să găsim pentru ecran nişte istorii adevărate şi emoţionante despre oamenii de azi, pentru oamenii de azi. „Specificul" va fi rezolvat pe urmă. Mai întîi de toate trebuie să ai ce spune, virgulele se pun după aceea."**

literatură cu derivaţia ei, a specificului cinematografic, dispută umflată la noi peste proporţiile ei reale, hotărît în afara „specificului" fazei actuale de dezvoltare a cinematografiei romîneşti. „Specificul" scenariului de film merită, fără nici o îndoială, multă atenţie, obligă autorii la cunoaşterea legilor genului şi oricîte intervenţii pe această temă — calificate, nepanicarde

> **IULIAN MIHU:**
>
> **„O altă cerinţă a scenariului, şi cea mai elementară, este ca el să fie un scenariu cinematografic şi nu altceva. Originalitatea ca şi sinceritatea o apreciem acolo unde derivă dintr-o partitură de film."**
>
> **AL. MIRODAN:**
>
> **„Trebuie să atragem atenţia asupra faptului că filmul este, congenital, o lucrare colectivă, spre deosebire de cîteva arte precum poezia, proza, dramaturgia, muzica sau pictura care sînt, congenital, creaţii individuale".**

— sînt salutare, mai ales dacă depăşesc simplele afirmaţii de genul: „Autorul nu trebuie să uite că el se exprimă filmic"… Dar — tot atît de categoric — trebuie să recunoaştem că agitaţia la infinit a acestui „inefabil" şi „indicibil" limbaj filmic nu poate duce la nimic bun. Arta nu e o aplicaţie de „teorie" în practică; regizorul care vine

> **EUGEN BARBU:**
>
> **„Am o veche convingere că filmele cele mai bune se fac (vorbesc din punctul de vedere al scenariului) după opere literare. A scrie direct pentru ecran (şi aici ştiu cîte exemple mi se pot da) prezintă şi avantaje şi dezavantaje."**
>
> **VICTOR ILIU:**
>
> **„Avem noi înşine suficiente jaloane de referinţă pentru definirea unui univers şi a unui limbaj propriu artei noastre."**

pe platou ca să facă un film „cu specific", — cu un „specific" bine pregătit de acasă, în urma unor discuţii „teoretice" de zile şi nopţi — nu poate naşte decît suspiciuni şi aproximaţii estetice. Privirea de sus — „eu, regizorul, care ştiu să mă exprim filmic", „tu, literat, care nu ştii, dar trebuie să-mi dai posibilitatea să mă exprim filmic" — ne e cu totul nefolositoare. Cine nu e convins de aceasta, să se gîndească la filmele noastre de valoare — cităm dintre ele, *Valurile Dunării*, *Setea*, *Lupeni '29*, *Tudor* — şi va trebui să admită că la baza succesului lor stă o perfectă colaborare, o perfectă coordonare de eforturi din partea regizorului de talent cu scenaristul de talent. La ora actuală, înaintea oricărui „specific" — mai mult, ajutînd eficient la clarificarea multora dintre subtilităţile „problemei" — este necesar o colaborare strînsă, plină de sevă creatoare, de inspiraţie, între regizori şi scriitori, între literatură şi film. E necesar un schimb de alimente hrănitoare, de intensitatea fundamentalelor procese biologice, între literatura noastră de calitate şi organismul tînăr care este cinematografia noastră.

O evocare a lui Horea

Umbra legendarului Horea e de totdeauna prezentă în creaţia lui Mihai Beniuc. Încă din volumul de poezii cu care şi-a făcut debutul în literatură, „Cîntece de pierzanie", figura răsculatului, adevărat „vultur al răzbunării", e invocată şi evocată cu stăruinţă. Mîndru că descinde din urmaşii iobagilor răzvrătiţi, poetul întrezărea în viitor împlinirea idealurilor pentru care marele erou a fost — alături de Cloşca — zdrobit de roata ghintuită a călăului, la porţile Bălgăradului (Alba Iulia).

„A fost o dată unul Horea…" le amintea el, în preajma războiului, celor ce-au impilat poporul asuprit, şi versul, repetat obsedant, a căpătat valoare

Convorbire cu acad. MIHAI BENIUC



profetică. Autorul unui număr impresionant de cărţi de poezie, eseist, dramaturg, nuvelist şi romancier, academicianul Mihai Beniuc scrie acum o evocare cinematografică.

M.B.: Nu vă grăbiţi cu anticipările. Trebuie s-o spun cu toată sinceritatea că eu nu am pregătirea să scriu ceea ce se cheamă un scenariu de film. Pentru asta există în studiourile noastre destui specialişti încercaţi. Eu am să scriu numai o povestire pe care ochiul experimentat al unui regizor s-o poată vedea cinematografic.

— Se pare că sînteţi pe cale să realizaţi şi o dramă „Horea", al cărui prolog în versuri l-am citit în urmă cu doi ani în „Gazeta litreară".

M.B.: Această lucrare dramatică e poate ţinta principală

spre care îmi îndrept acum eforturile. E o dorință veche s-o pot alcătui, dar — trebuie să vă dezamăgesc — ea n-are nici o legătură cu povestirea cinematografică. Vor fi două texte independente, construite altfel, cu puncte de pornire deosebite.

— Intenționați să dați o organizare strict-cronologică momentelor istorice pe care le evocați?

M.B. : Deloc. Povestea mea — filmul cum spuneți dumneavoastră — va fi o înmănunchere de episoade care nu urmează cu strictețe desfășurarea evenimentelor, așa cum o știm din istorie. N-am ambiția să încep o frescă, un mare tablou de epocă. Vreau să-i prezint cititorului, în imagini dinamice, aspecte ale luptei iobagilor împotriva feudalismului și a absolutismului imperial.

— Personajele sînt toate reale?

M.B.: Arta nu trebuie să fie o pastișă a realității, misiunea artistului este să redea viața, s-o recompună în tablourile ei cele mai semnificative. Nici o disciplină omenească în afara artei — economia, statistica, dreptul — ca să nu mai pomenim decît cîteva dintre ele, nu are această capacitate de a reda fenomenele vieții în toată plinătatea lor. Sigur, în evocarea mea, or să apară în primul plan Horea, Cloșca și Crișan, nu voi ocoli nici figura împăratului Iosif al II-lea, dar ceilalți eroi vor fi simpli iobagi ale căror destine și date fizice le-am imaginat în urma unei întinse documentări. În plus, am făcut unele investigații personale — studii, călătorii — astfel că, povestind o întîmplare, pot s-o situez nu numai în timp, ci și în spațiul concret, geografic.

— Evocarea va culmina, bineînțeles, cu scena supliciului.

M.B.: Desigur. Horea urcă podiumul pe care va fi sfîrtecat, cu convingerea că lupta lui va fi continuată de către viitorime. Horea nu putea fi atît de naiv încît să creadă că va înfrînge oștile crăiești, dar el a demonstrat capacitatea de luptă a poporului său, ascuțimea contradicțiilor între iobăgime și feudali. Evocarea va contesta interpretările unor istorici și literați (Rebreanu, de pildă) din trecut, după care iobagii n-aveau nimic împotriva „drăguțului de împărat". Horea a înțeles că lupta se desfășoară pe planuri multiple și dacă la început împăratul încurajează conflictele menite să slăbească ordinea feudală pentru a putea călări — singur — calul puterii, el se întoarce la momentul oportun împotriva iobagilor răzvrătiți.

— Cînd sperați să terminați evocarea cinematografică a figurii lui Horea?

M.B.: Sînt prins de multe alte îndatoriri, astfel încît nu știu cînd voi putea încheia lucrul. În același timp s-ar putea ca pe parcurs să intervină situații noi, și alte episoade să se ceară integrate narațiunii. Încă o dată nu vreau să anticipez. Însă, lucru cert, în ziua cînd voi scrie ultima filă, voi pune mîna pe telefon și voi forma numărul studioului...

Pe urmă...

GH. T.

Scenariul

Conform unei expresii des întîlnite în practica constructorilor noștri pe șantierele marilor uzine, „specificul", problemele lui *reale*, se vor rezolva „din mers", în practica vie, creatoare — nu în biblioteci și în speculații cerebrale, „de unul singur".

Privind astfel lucrurile, avem speranța că spectacolul inestetic, — rulat, de altfel, nu o dată și în discuția noastră — al „transmiterii răspunderii" între regizor, scenarist și redactor va lua sfîrșit, pentru totdeauna. Se pare că simplul adevăr, — ce-i drept adevăr cîștigat, peste care nu se mai poate trece — că regizorul poartă răspunderea filmului, nu duce automat la biruință. În stadiul actual, acest adevăr mai are nevoie de sprijinul unor alte adevăruri, la fel de substanțiale, care, sincer vorbind, nu au dreptul să fie desconsiderate de Studioul „București". E nevoie ca regizorilor să li se asigure scenarii de înaltă — sau, de cît mai înaltă — valoare literară, e nevoie ca aceste scenarii să fie încredințate unor scriitori de talent recunoscut, cu certe aptitudini pentru arta filmului; e nevoie ca acești scriitori să fie cunoscuți, apreciați, încurajați (fără nenorocita obsesie a insuccesului, a celebrului „dar dacă"...); trebuie depășită faza „depistării" lor, a „experiențelor cu unul sau cu altul", să se formeze deci un activ de încredere al redacției de scenarii; credem că astfel se va contribui la o specializare a scenariștilor noștri, la creșterea răspunderii, seriozității lor, punîndu-se punct părerii larg răspîndite după care un scenariu este „un venit între două romane". În sfîrșit — un adevăr din suma adevărurilor elementare, dar aceasta să fie supărarea, că spunem un adevăr elementar — e absolut necesar ca scenariul filmului să intre în producție, adică în răspunderea totală a regizorului, într-o formă definitivă. Etapa în care plecau spre Buftea scenarii care „mergeau" — mai exact spus: proaste — avînd schematicul merit al „tematicii", etapa aceea a trecut, slăvită fie acea clipă ceva mai lungă decît o dragoste de-o seară. Există o luptă reală, evidentă în rîndurile cineaștilor noștri — inclusiv redactorii studioului — împotriva mediocrității, ternului, ideilor neinspirate în elaborarea scenariilor. Dar „exigențele" ei, un anume „exces de zel" nu trebuie să pătrundă pînă la platou, ci e bine să rămînă la hotarele studioului. (Și chiar și aici, ar fi salutar să nu depășească cea de a 14-a variantă. De la a 10-a variantă în sus, „mecanica" muncii artistice spune că orice scenariu încetează să mai fiarbă creator și se transformă în ghiveci). Practica refacerii pe platou a scenariului, la o sugestie și la încă o sugestie, postsincronizarea unui „te urăsc"! în locul acelui „te iubesc"! prevăzut în scenariu — n-ar strica să intre în muzeul nostru de amintiri consacrat copilăriei și adolescenței filmului romînesc dacă dorim, mai ales, ca scenaristica să devină o profesie, o profesie serioasă, de conștiință artistică, în rînd cu celelalte profesii și profesiuni de credință, ale Artei.

Discuția noastră a avut însă un sens și mai larg — deși de atîtea ori s-a intrat în chestiuni intime, „de bucătărie", inerente, și bine s-a făcut. Acest sens larg — mai presus de adevărurile relative și insuficiente, — nu poate scăpa concluziilor noastre și l-am dori larg îmbrățișat, fără rezerve, fără prejudecăți și subterfugii. E probabil meritul cel mai adînc al participanților la lunga și invizibila noastră „masă rotundă": stringenta chemare la actualitate în filmele noastre. Nimeni — regizor, scenarist, critic, peste argumente, peste nuanțe, peste subtilități — nu s-a gîndit să-și plaseze părerea altfel decît în lumina acestei dorințe imperioase: să dăm filmele zilei de azi, filmele epocii noastre socialiste! Noțiunea de „actualitate" a cîștigat mult în flexibilitate, în perspectivă. Am desprins în toate intervențiile o binefăcătoare reacție la ilustrativismul superficial, la înțelegerea mecanică a „actualității"; există un consens unanim al creatorilor, un elan spre maximele transfigurării artistice ale prezentului, o dorință de capodoperă, de formare a unei puternice cinematografii naționale care să se impună lumii prin pateticul adevăr rostit despre poporul nostru — nu se poate mai sănătoase, mai îmbucurătoare. Iar revista noastră nu are dorință mai mare decît aceea de a reflecta în paginile ei, continuu, succesele acestei efervescențe artistice.

„CINEMA"

MIRCEA MUREȘAN:

„Sînt convins că aportul cel mai prețios al scriitorului la patrimoniul scenariului e ideea principală, cu un conținut filozofic afectiv, poetic... Ideea poate aparține oricui, nu numai unui scriitor."

AL. IVAN GHILIA:

„Trebuie să realizăm filme care să ne zugrăvească așa cum sîntem, cu drame și întîmplări veridice, ridicate prin transfigurare artistică la valențele simbolului."

FĂNUȘ NEAGU:

„Eu continui să aștept marele film romînesc despre țărani. E păcat că unii nu înțeleg că filmul despre țărani poate să stîrnească interesul tuturor spectatorilor de la orașe și de la sate".

VASILE REBREANU:

„Filmul are posibilitatea unică de a arunca în luptă toate armele, îi stau la dispoziție și imaginea și monologul, sunetul, culoarea, introspecția retrospecția, cu un cuvînt — mijloacele tuturor artelor."

GHEORGHE TOMOZEI:

„Cinematograful (juvenil) îmbogățit de scînteieri neașteptate, mereu efervescent, nu poate trece nepăsător pe lîngă această venerabilă (milenară) ființă care e poezia."

GH. NAGY:

„Nu e suficient să urmărești viața din mediul despre care scrii, adică nu e destul să te documentezi în felul în care ai studia la Muzeul Satului".

D.R. POPESCU:

„Este necesar ca scenaristul să se cunoască bine cu regizorul. Să se cunoască așa de bine, încît între ei scenariul să fie strîns ca într-o menghină și — fiecare venind dintr-o parte — să-l modeleze împreună..."

RADU COSAȘU:

„Nici o cinematografie — artă proaspătă, neîmplinind nici un secol de existență, dar cucerind rapid cea mai largă circulație mondială, — nici o școală cinematografică națională nu s-a impus lumii, nu a obținut universalitate decît prin capacitatea cu care a exprimat prezentul poporului ei."

Gh. VITANIDIS:

„Cele mai valoroase opere ale țărilor socialiste, ale cinematografiei noastre, relevă un nou mod de a povesti despre om, căutări noi în compunerea subiectului, lărgirea spațiului pe care-l cuprinde ecranul, dezvăluind întregul univers al eroului."

H. ROHAN:

„Scenariul este pentru regizorul-artist (nu meșteșugarul, omul care cunoaște doar tehnica filmării, a decupajului, alegerii locurilor de filmare, lucrului cu actorii, manevrarea camerei etc.)

EUGEN MANDRIC

„Salutăm inovația, „specificul" și competițiile cu cinematografia mondială, dar pe ecrane. Dorind să fiu modest și realist, propun scenariilor mai multă literatură și încă de actualitate".

LA FESTIVALUL INTERNAŢIONAL DE LA BUENOS AIRES:

„TUDOR" distins cu „CRUCEA SUDULUI"

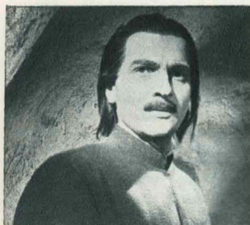


Mihnea Gheorghiu primind Premiul Special al Juriului pentru filmul Tudor.



Lica Gheorghiu într-unul din cele mai expresive cadre ale filmului Tudor.

Scenele de masă au constituit o preocupare deosebită a regizorului Lucian Bratu.





Janet Leigh, primind în numele Nataliei Wood (Anglia), premiul pentru cea mai bună interpretare feminină (filmul Plăcerile unei nopţi).





Lui Vittorio Gassman i se înmînează Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină obţinut, alături de Ugo Tognazzi, pentru rolul din filmul I Mostri.

Festivalul cinematografic internaţional al Republicii Argentina, desfăşurat pînă acum la Mar del Plata şi mutat abia anul acesta în Buenos Aires, este considerat drept cel mai important din America Latină.

Anul acesta, între 1 şi 12 aprilie, la Teatrul Municipal „General San Martin" din Buenos Aires s-au întrunit în cadrul celei de a VI-a ediţii a Festivalului delegaţii de cineaşti reprezentînd Anglia, Cehoslovacia, Franţa, Italia, Jugoslavia, Mexic, Polonia, Romînia, R.A.U., R.F.G., Spania, S.U.A., U.R.S.S., Ungaria şi alte ţări.

Delegaţiile au prezentat filme valoroase interpretate de actori dintre cei mai cunoscuţi: Anthony Perkins (S.U.A.), Vittorio Gassman, Amedeo Nazzari, Silvana Pampanini (Italia), Janet Leigh (Anglia) şi alţii.

Romînia a participat pentru prima oară la acest Festival internaţional. Delegaţia noastră avea sarcina să prezinte în America Latină o cinematografie mai puţin cunoscută, care urma să se confrunte valoric cu cinematografii de veche tradiţie. Alături de filmul italian *I Compagni* (regia — Mario Monicelli) — căruia i s-a decernat Marele Premiu — filmul romînesc *Tudor*, avînd pe George Vraca, Lica Gheorghiu, Emanoil Petruţ în rolurile principale, a cules cele mai frumoase aprecieri.

Premiul Special al Juriului acordat filmului romînesc *Tudor*, în cadrul Festivalului cinematografic internaţional de la Buenos Aires, constituie o confirmare a nivelului calitativ atins de cele mai bune producţii ale noastre, şi totodată, un imbold pentru activitatea viitoare a Studioului „Bucureşti."

Intenţiile poetice ale autorului, farmecul interpretei, inspiraţia arhitectului şi virtuozitatea operatorului într-un moment de fericită consonanţă

ANOTIMPURI

Evident, după *Aproape de soare*, noul film al lui Savel Stiopul este în mod cert mai aproape de... cinematograf. Dacă două dintre cele patru schiţe, *Intermezzo* şi *Arşiţa* din filmul-omnibuz al lui Savel Stiopul intitulat simbolic *Anotimpuri*, nu stîrnesc prin nimic deosebit entuziasmul, ele fiind variaţii nediferenţiate pe gama unui perpetuu debut, prima schiţă *Fantezie în major* şi ultima schiţă *Zi grea* ni-l conturează pe regizor ca pe o deosebit de interesantă personalitate artistică.

În *Aproape de soare*, Savel Stiopul îşi încerca cu destulă timiditate capacităţile de investigator în complexitatea sufletului omenesc, contrabalansînd lipsa experienţei de regizor artistic cu virtuozitatea documentaristului capabil să emoţioneze prin ineditul unghiului deschis asupra spectacolului muncii, prin maniera reportajului de calitate, prin ştiinţa aplicării certificatului de autentic şi, deci, convingător. Scenariul acelui film era semnat de regizor alături de scriitorul Paul Anghel, fabulaţia literară se mulţumea însă doar cu creionarea unui portret de tînăr ţăran ajuns siderurgist de frunte la Hunedoara, ocolind în mod deliberat o schiţare de conflict. O anumită poezie a muncii, fiorul pe care-l transmitea incandescenţa metalului topit, simfonia năvalnică a şuvoaielor de oţel lichid, patosul eroic al siderurgiştilor, ridicaseră, totuşi, temperatura filmului, şi lucrul acesta salva cît de cît pelicula. Cu aparatul învelit în comprese reci, operatorul Gh. Fischer se vîrîse pînă în gura cuptoarelor în care clocotea metalul, şi efortul său n-a rămas un simplu act de exces de zel profesional. Imaginea culeasă de el ne-a lăsat pe retină amintirea unor prezenţe viguroase dintre care, dincolo de actorii profesionişti, desprindeam tocmai profilul plin de autentic al „figuraţiei" selecţionate din echipele de siderurgişti hunedoreni şi reşiţeni.

Aproape de soare rămîne astfel pentru Savel Stiopul dincolo de un debut „onorabil", puntea de legătură pe care regizorul avea s-o stabilească între filmul documentar profesat de el pînă atunci şi filmul artistic de lung metraj.

Anotimpuri întruneşte ambiţiile pe care tînărul cineast le are la ora actuală atît ca regizor cît şi ca scenarist. Autor integral al celor patru povestiri filmate, Savel Stiopul şi-a dezvăluit încă de la scenariu intenţiile pline de generozitate. Între intenţii şi realizare rămîne însă un gol evident. Cele patru povestiri, în deosebi primele trei, convingeau mult mai mult la lectură, decît în procesul derulării peliculei în sala obscură, iar pe ansamblu, filmul scris avea o unitate net superioară celui turnat. Ideea răsturnării simbolicei obişnuite a anotimpurilor, legarea copilăriei de iarnă şi a bătrîneţii de primăvară, ca şi poetica demonstraţie că dragostea îl întovărăşeşte pe om toată viaţa, indiferent de vîrstă, avea mai multă pregnanţă şi mai acută putere de convingere în scris, decît în film. E drept, schemele şi intenţiile s-au păstrat, dar factura lor e mai mult declarativă decît convingătoare. În prima schiţă, *Fantezie în major*, încărcătura emoţională din scenariu nu şi-a găsit decît parţial corespondentul în imaginea filmată. Totuşi această primă poveste reuşeşte să ne transmită vie imaginea tulburătoare prin candoarea ei, a purităţii. Între mijloacele folosite de scenograf (Ion Oroveanu) se remarcă tratarea în alb a subiectului — zăpada, zidurile albe din culisele scenei, rochiţa albă a fetiţei etc. Concertul e excesiv lungit, execuţia piesei muzicale e lipsită de stîngăcia firească, iar regizorul fetişizînd tehnica postsincronului pare că e fascinat el însuşi de talentul muzical al unui copil minune. Atît. Intercalarea în montajul concertului a unor imagini înregistrate de ochiul eroinei în trecutul apropiat au mai mult încărcătură explicativă decît emoţională.

Intermezzo-ul adolescenţilor pierde mult datorită lipsei de farmec a interpreţilor. Tînărul distribuit de regizor e şters, nesemnificativ, fata inevolutivă, momentele de viaţă la care eroii sînt martori sau pe care le trăiesc ei înşişi, sînt prea deliberat banale. În ciuda lungimilor, spectatorul nu sesizează scurgerea timpului artistic, uitarea de sine a celor doi, prinşi în mrejele primei iubiri, este mai mult mimată, morala finală este pe cît de forţată, pe atît de desuetă. Pînă şi în visele lor, cei doi eroi sînt neîndemînatic călăuziţi de regizor. Subconştientul lor le reproduce în somn, cu exactitatea cu care a înregistrat aparatul de filmat, momentele trăite aidoma, fără unghiulaţia şi transfigurarea subiectivă, proprie structurii sufleteşti a fiecărui erou. Pur şi simplu, autorul a intercalat în vis aceleaşi momente „trăite" de eroi în „realitate".

Nici *Arşiţa*, cu toată virtuozitatea operatorului Ion Anton, care ne demonstrează un cadru unic lung de peste două sute de metri, nu poartă încărcătura emoţională plănuită de regizor. Bine distribuiţi, Dana Comnea şi Cristea Avram sînt neingenios mînuiţi, nevoiţi astfel să „dea" prea puţin. Lipsa unor trăiri *autentice* lungeşte episoadele, deslînînd povestirea. Cadrul evocat ca o dovadă de măiestrie operatoricească se transformă astfel în simplă ilustraţie de imagini, neutră şi neafectivă ca un decor de reclamă. Aici regizorul ţine cu orice preţ să mimeze ciné-vérité-ul, manieră care, din păcate, nu este ea însăşi altceva decît o mimare a artei.

Zi grea răscumpără în schimb mult din efortul spectatorului, reîncredinţînd regizorului mandatul nobil de artist. Parcă regreţi că atît de îndelung timp cinematografic spectatorul e ţinut departe de această mostră de calitate şi te consolezi cu gîndul că, în materie de artă, investigaţiile grăuntelui de aur trebuie deseori exercitate în mii de tone de steril. Această povestire poartă în ea atîta simplitate, adevăr şi poezie, încît reabilitează şi imobilizează întreaga peliculă. Artistul poporului Ştefan Braborescu interpretează cu fineţe şi face acest lucru cu atîta naturaleţă şi forţă de convingere încît personajul se confundă integral cu interpretul, ca în marile fuzionări dintre artist şi idee, ce ne-au dat întotdeauna adevărata artă.

În această ultimă schiţă din *Anotimpuri*, regizorul e mai subtil şi în acelaşi timp mai complex decît scenaristul, acesta din urmă menţinînd încă lestul „literaturizant", dar primul operînd cu vigoare pe linia detaşării ferme a ideii superioare pusă să încununeze ca un corolar firul nevăzut ce leagă între ele toate povestirile. O zi din viaţa unui savant. E primăvară erup-

Dana Comnea în cadrul lung de peste 200 de metri



In clasamentul valoric, episodul adolescentin se situează pe ultimul loc





Imagine din povestirea care se înscrie printre cele mai interesante reuşite ale ecranului romînesc

tivă. Totul respiră marele, fascinantul proces al regenerării, dar bătrînul savant e la capătul vieţii. Îmbătat de ziua grea, de atîta soare şi de livezile înflorite, bătrînul savant pleacă pe jos spre Institutul său de cercetări agricole. A ieşit din casa care seamănă cu o criptă, în soarele proaspăt. Îl urmăreşte încet maşina neagră cu şoferul cu mişcări de cioclu, dar în jur clocoteşte năvalnică viaţa. Drumul său e o reeditare a existenţei, a traversării omului prin viaţă. Ajuns la Institut, savantul bătrîn întîlneşte aceiaşi imagine a primăverii, dragostea tinerilor săi asistenţi, pomii înfloriţi, seminţele unui nou soi de grîu germinînd în pămîntul laboratoarelor. Ziua grea nu e decît o zi obişnuită. E poate mai grea pentru simplul motiv că e ultima, că omul nu va mai ajunge să-i vadă asfinţitul. Va muri în vreme ce seminţele miraculoase, desăvîrşite de el, vor germina o viaţă nouă...

Ceea ce este cel mai cinematografic în acest film scurt de mare unitate artistică este tocmai ceea nu ce se poate povesti „literar". Celelalte schiţe au fost excelent povestite de scenarist în scris şi destul de mediocru transpuse pe peliculă. Ultima avea mai puţine virtuţi literare, în schimb are cele mai multe virtuţi cinematografice.

René Clair spunea că, dacă într-un film de lung metraj există o singură secvenţă meritorie, filmul n-a fost turnat în zadar. Ultima povestire din ciclul *Anotimpuri*, de Savel Stiopul, are trei secvenţe remarcabile: Casa, Drumul, Institutul. Remarcabilele portrete ale savantului, realizate în prima secvenţă citată, se datoresc în aceeaşi măsură actorului, regizorului şi operatorului. Drumul, cu încărcătura sa de idei filozofice, rămîne în deosebi meritul scenaristului. Pentru ca, în ultima secvenţă, cei trei factori determinativi să se întrunească şi să se conjuge din nou la modul ideal.

Inegal pe ansamblu, cu un generic banal, dar precipitat, aproape imposibil de citit, cu un abuz straniu de imagini tipice jurnalelor de actualităţi puse în capul fiecărei povestiri, ultimul film al lui Savel Stiopul ne demonstrează deplin slăbiciunile, dar şi calităţile neîndoielnice ale acestui artist. Din tot filmul său, va supravieţui *Zi grea*. Extrasă din contextul artificios, „curăţată" de balast prin aducerea şi mai acută în prim plan a „dramei" savantului — operaţiune de montaj inspirat — această ultimă povestire cinematografică, proiectată separat, poate să se înscrie între cele mai interesante reuşite ale ecranului romînesc.

Ioan GRIGORESCU

cinema

INTERVIU

ŞANTIER DOCUMENTAR



— În 1964 ne-a spus Aristide Moldovan, directorul Studioului „Al. Sahia", documentariştii vor prezenta spectatorilor 43 de filme noi.

— Peste cîteva luni se împlinesc 20 de ani de la Eliberarea ţării...

— Întreaga noastră producţie din acest an a fost axată pe reflectarea realizărilor legate de această aniversare; o treime din filmele noastre sînt închinate evenimentelor de la 23 August.

— În ce stadiu se află munca la aceste filme?

— Regizorii Al Boiangiu, V. Calotescu şi I. Moscu montează în prezent documentarul *Republica Populară Romînă*. Este unul din cele mai ample şi mai complexe filme pe care studioul noastru le-a realizat cu forţe proprii. Aceasta va surprinde cele mai însemnate realizări ale poporului nostru în anii Republicii. *Pagini de istorie* (scenariul şi regia Eugen Mandric) se află într-un stadiu şi mai avansat, acela al înregistrării sonorului şi comentariului. De curînd, Gh. Horvath a terminat documentarul *Memoria oraşului*; filmul prezintă clădirile din Bucureşti care cu decenii în urmă au adăpostit activitatea ilegală a Partidului Comunist Romîn.

— Ce alte filme au mai fost isprăvite pînă acum?

— Regizorul Al. Sîrbu a realizat documentarul *Sonda 2 D H*, închinat industriei constructoare de utilaj petrolifer din ţara noastră. A fost terminat şi *Inginerii uzinei*, în care se înfăţişează aportul inginerilor în dezvoltarea noii industrii, în ridicarea continuă a calificării tehnice necesară oricărui bun muncitor.

Dintre documentarele ştiinţifice, gen foarte iubit de spectatori şi totodată apt să reflecte stadiul dezvoltării noastre intelectuale sînt gata: *Mîine începe azi*, regizor Mircea Popescu, în care se înfăţişează o nouă ramură a metalurgiei — metalurgia pulberilor care, se pare, va avea un viitor strălucit, — *Prefaţă la un poem*, care înfăţişează aspecte din munca geologilor, hidrologilor, arhitecţilor, constructorilor, scafandrilor şi marinarilor care au muncit cu perseverenţă pentru realizarea planurilor hidrocentralei de pe Dunăre. Sînt de asemenea gata documentarele: *Doctor Gh. Marinescu* şi *Peşti exotici*. Avem în lucru *Masivul Letea*, *Mimetismul*, *Monumente ale naturii*, *Insecte folositoare*.

— Studioul dvs. şi-a făcut o tradiţie, aceea de a reflecta şi chipurile oamenilor simpli, munca lor anonimă, deseori eroică.

— Am rămas credincioşi acestei tradiţii. Un astfel de om simplu este Ion Drumeţu pe care noi îl înfăţişăm în *Macaragiul*. Roadele muncii lui se văd la Hunedoara, Suceava, Bucureşti... Acum, din turnul macaralei el priveşte cum se înalţă Combinatul siderurgic de la Galaţi. Un aspect eroic îl are şi munca minerilor de la cariera de piatră din Lespezi. Ei sfredelesc piatra la o înălţime de peste o mie de metri. Nici un drum nu leagă cariera de restul lumii. Singurul mijloc de comunicaţie este funicularul. El transportă totul, pînă şi camioanele. Am închinat şi acestor mineri un film. Alt documentar, intitulat *Oameni la înălţime*, va vorbi despre activitatea brigăzii de constructori care au înălţat coşurile de furnale în Reşiţa, Hunedoara... Ei lucrează în condiţii deosebit de grele, la mari înălţimi. Munca lor este de mare însemnătate pentru industrie.

— Anul se apropie de jumătate. Am impresia că studioul dvs. a realizat pînă acum un număr însemnat din cele 43 de filme propuse.

— Peste cincezi la sută.

— Aşadar, în ceea ce priveşte planul de producţie sînteţi în avans.

— Sperăm ca pînă la 1 octombrie toate filmele documentare prevăzute în planul acestui an să fie gata.

M. M.

cinema

CRONICA

CINEMATOGRAFUL ŞI BUNICA

de Mircea MUREŞAN

Unde sînt „idolii" de altădată? oftează nostalgic bunica, neînţeleasă în gusturile ei cinematografice. „Pe atunci bărbaţii erau bărbaţi şi filmele dinamice!" suspină crainicul ultimei antologii a filmului mut de pe ecranele noastre *(Zile de fior şi rîs)* şi în glas i se simte tremurul vîrstei bunicii. Încă o antologie, alţi idoli de mult apuşi, alte umbre trezite din somnul cutiilor de tinichea aruncate prin depozitele arhivelor de filme...

Douglas Fairbanks, frumos, atlet, ţintaş neîntrecut, curajos luptător cu pumnul, cavaler fără prihană şi fără frică. Iată-l în neuitatul *Deşert şi puf* în chip de cow-boy de bibliotecă, asvîrlit din puful new-yorkez, prin intermediul unei farse prieteneşti, direct în braţele aventurii, în însăşi inima vestului sălbatic, la graniţele Arizonei... Indienii, nişte indieni adevăraţi, află că lui Doug i-au fost înlocuite gloanţele adevărate cu gloanţe oarbe şi-l atacă. Organizatorii farsei sînt în primejdie, dar asta n-ar fi nimic. E în primejdie de moarte „Wa", frumoasa Eileen Percy, pentru care bravul tînăr a făcut un fulgerător amor. Ce minuni de vitejie face Doug! Escaladează ferestre, acoperişuri; dintr-un glonte doboară doi indieni; cu un singur pumn răstoarnă un şir întreg de adversari... Pe atunci filmele erau dinamice!

Pe atunci, bunica avea 20 de ani şi asista mută şi înfiorată, în culmea admiraţiei, la isprăvile frumosului Fairbanks. Pe atunci, bărbaţii erau bărbaţi!...

În schimb, eu, nepotul, rîd şi bunica se uită uluită la mine. Îmi amintesc cu duioşie fotografia ei sepia din album, privirea ei încrezătoare de pe cînd era fată şi nu mai comentez. Îmi mai amintesc cum, mic fiind, am găsit într-o ladă din pod, la naftalină, o pălărie contemporană, desigur cu Douglas, am pus-o pe cap şi nu mi-am putut stăpîni ilaritatea. Bunica m-a prins şi s-a întristat nespus: „Batjocoreşti cea mai frumoasă pălărie a mea, de pe cînd eram fată..." N-o batjocoream dar mi se părea plină de praf, cel puţin caraghioasă dacă nu urîtă, ridicolă...

Iată-i pe ecran pe cei de la „Keystone Company" prin 1913. „Ticălosul" Ford Sterling, „Eroina" Mabel Norman, rotofeiul Fatty şi ah! Mack Sennett. Un cîrd de poliţişti cam prostănaci aleargă, se împiedică unul de altul, cad unul peste celălalt, fac tumbe acrobatice...

Rîd şi bunica trage cu coada ochiului la mine. „Vezi?" parcă ar vrea să zică, „rîzi şi tu". De fapt, de ce rîd eu, nepotul de azi? Rîd oare de hazul celor de la Keystone, de gingăşia fetelor în costume de baie ultima modă 1913? Sau rîd chiar de rîsul bunicii? Ea rîde sincer ca acum cincizeci de ani cînd hohotea tot globul de se auzea pînă în stradă. Eu mă mir astăzi cum bunica mea cea bună şi înţeleaptă descoperă umorul, îl gustă aşa cum i se oferă, cum i s-a oferit şi „atunci"



O prea cunoscută imagine a lui Charlot din Cura la băi. „Viteazul" în aşteptarea masajului. Dacă l-aţi fi văzut şi pe maseur!

„Comedia a venit din Franţa" afirmă comentatorul culegerii Zile de fior şi rîs, oferindu-ne drept mostră această clasică urmărire pe acoperiş datînd din epoca lui Méliès.

iar eu zîmbesc numai din condescendenţă, din stimă pentru gusturile ei de altădată. Nepoţii au fost dispuşi întotdeauna să rîdă de automobilele cu claxon-pară de cauciuc, de dansurile din epoca gramofoanelor cu pîlnie, uitînd că acestea erau expresia ultimă a tehnicii, a eleganţei şi a modei. Dar arta nu e modă, ca să fie artă trebuie să conţină nişte adevăruri permanente.

cinema

INTERVIU

Trei întrebări pentru HENRI COLPI

Regizorul Colpi şi soţia sa (Jasmine Chasney) care semnează deseori montajul filmelor acestuia.



Proiecte de viitor?

Cinematografia franceză nu prea este în formă. Criza prin care trece e foarte puternică, iar spectatorii se împuţinează din ce în ce mai mult. Producătorii au din ce în ce mai puţini bani. Devine tot mai greu deci să realizezi un proiect de film. Într-adevăr, în Franţa s-a produs o nouă răsturnare de valori. Filmul de autori gen „noul val", gen Resnais, este întrucîtva discreditat. S-a revenit la „sistemul" vedetei. Numai graţie unei vedete poate azi un film să demareze. S-a ajuns la faza în care e mai uşor să te apuci de un film care costă 5 milioane decît de unul care costă doar 1 milion. Or, eu mă găseam tocmai în faţa realizării unui film de 1 milion, foarte interesant, dar fără vedete. Aşa încît, deocamdată, îmi trebuie răbdare. Între timp voi face probabil în colaborare cu România o serie de cinci emisiuni de cîte o oră şi jumătate fiecare la televiziunea franceză, despre... despre... România. Am primit tocmai un răspuns favorabil de principiu. Rămîne să concretizez proiectul, pe de o parte cu RTF, iar pe de altă parte cu ajutorul forurilor competente din România, pe care contez.

Dacă intenţionez să vin în România?

S-ar putea chiar foarte curînd. Această călătorie nu are însă nimic de-a face cu eventualul contract la televiziune. Dimpotrivă, voi veni la Bucureşti pentru a discuta ultimile amănunte şi a repera exterioarele noului film pe care-l proiectez după piesa „Steaua fără nume" de Mihail Sebastian. Turnarea ar urma să înceapă sau în septembrie 1964 sau în aprilie 1965.

Cum mi se pare Codin după premieră, la un an de cînd circulă prin lume?

Codin rămîne pentru mine un film de care mă simt foarte legat. Mi-e drag pentru că am lucrat cu plăcere şi pentru că am întîmpinat greutăţi în timpul filmărilor, cum e şi firesc, care m-au ataşat şi mai mult de el; m-a ajutat să cunosc oameni, locuri şi întîmplări pe care le-am iubit.

În Franţa filmul a avut un mare succes de critică şi un mare succes de spectatori, dar numai la spectatorii care l-au văzut, iar aceştia nu au fost prea numeroşi, pentru simplul motiv că mai ales la Paris un film care nu are vedete mari pe generic trebuie să fie susţinut de o puternică publicitate. Or, această publicitate a fost firavă, pentru a nu spune inexistentă. Cu timpul, *Codin* va face, fără-ndoială, o carieră bună, dar e trist să te gîndeşti că nu trebuia mult, mai ales după Cannes, pentru ca filmul nostru să obţină un succes răsunător. De fapt, i-au lipsit cei 30 sau 40 de mii de franci pentru lansare, pe care ar fi trebuit să-şi-i avanseze producătorul francez.

În schimb, în România nici publicitatea şi nici spectatorii nu l-au ocolit, ceea ce îmi face mare plăcere şi îmi compensează atîtea regrete.

Interviu luat de Rodica LIPATTI



Banal de elocvent. Atunci filmele de pe vremea bunicii nu erau artă? Probabil că nu, erau numai modă, satisfăceau doar gusturi trecătoare. Dacă n-ar fi așa, bătăliile cu frișcă, savoarea filmelor de altădată, ar mai putea fi încă în floare. De ce să nu pleoștești și azi un tort în obrazul adversarului ca să rîdă lumea? Numai că lumea n-ar mai rîde deloc. Sau ar rîde ca de orice anacronism.

Dar Chaplin? parcă întreabă bunica.

Nici Chaplin n-a făcut numai filme de artă, persistente, cu toate că în fiecare bucățică de peliculă a sa, i se recunoaște dacă nu geniul, în orice caz personalitatea. În cele două filmulețe din antologia de față, personajul Charlie există deja, cu trăsăturile tragi-comice de oropsit și neajutorat dar capabil prin însușirile sale miraculoase să facă knock-out un polițist sau un temnicer ori un individ puternic și atît de antipatic ca Eric Campbell. *Evadatul* și *Cura la băi*, filme din jurul anului 1917 — de altfel selecționate și în alte antologii — sînt dintre cele mai reușite din epoca de la Keystone; în ele se întrezăresc abia virtuțile sociale ale capodoperelor de mai tîrziu.

Keystone era un fel de „întreprindere" comedia del-arte. Interpreții trebuiau să aibă fantezie, să improvizeze permanent, să fabrice gagurile în serie și încă în așa fel încît să fie priceput de lumea întreagă. Și lumea -întreagă rîdea pentru că filmele erau făcute pentru lumea cea mai largă, aceea care nu putea avea decît puțină cultură și prea puține pretenții artistice. Interpreții erau acrobați performeri. Al. St. John atîrna cu adevărat deasupra prăpastiei doar într-o mînă, Harry Houdini se lupta cu bandiții chiar legat cobză, folosindu-se de degetele picioarelor așa cum ceilalți muritori se folosesc de mîini... și lumea se înfiora!

Crainicul antologiei se străduiește să ne convingă că totul era real, pe vremea cînd „bărbații erau bărbați" nu se recurgea la trucaje, că în filmul *Omul de dincolo* realizat în 1921, cățărăturile pe stîncile abrupte, pe cornișele zgîrie-norilor, războirea cu apele furioase ale Niagarei și alte „fleacuri" de genul ăsta erau filmate pe viu, la fața locului... Cine nu crede n-are decît să controleze. Chiar simpaticul Ben Turpin și cîinele său Cameo, amîndoi hilar de sașii, joacă șah sau dame de-adevăratelea și lătrătorul cu ochi crucişi e mai tare. Ehei, pe atunci filmele erau dinamice! Toată lumea, și spectatorii și realizatorii erau foarte grăbiți. O evadare spectaculoasă trebuia să se pună la cale și în aplicare în fracțiuni de secundă, nimeni n-avea răbdare să vadă pe îndelete o spargere meticuloasă ca în *Rififi*... al lui Dassin din 1955. Dar, paradoxal, povestea se putea lungi oricît, dacă nu la nesfîrșit, să spunem în 15 serii.. Fără glumă. În 1919, celebrul film *Primejdiile Paulinei* a rulat patru luni, în fiecare săptămînă rula altă serie. Dar pe atunci femeile erau femei! Pearl White nu era numai nespus de frumoasă, de ingenuă, mai era sportivă desăvîrșită, îndrăgostită pătimaș, ținea piept oricărui bărbat în luptă dreaptă. Ce-i drept, femeia tot femeie, mai avea nevoie uneori de intervenția forte a unui bărbat adevărat. În *Primejdiile Paulinei*, Pearl, răpită de indieni și condamnată la moarte, va fi salvată după 15 serii de peripeții fantastice de către iubitul ei Crane Wilbur. Dar ce nu face Pearl în cele 15 serii? E destul să ne amintim de indivizi perfizi ca Fu-Mandschu sau Charlie Chan și ne trec fiorii la gîndul că delicata Pearl a trebuit să-i înfrunte.

Bunica e înfiorată și azi, mai mult la amintirea filmului de altădată decît la ceea ce mai vede acum pe ecran: un biet eșantion de cîteva minute dintr-o peliculă care, rulată cap la cap, ar dura o zi, o noapte și încă o zi, sau, desfășurată pe șoseaua București—Ploiești, ar ajunge pînă la Snagov.

O privesc cu duioșie pe bunica. Ea murmură nostalgic: «„Ce știi tu ce însemna pe vremea mea: „Urmarea, săptămîna viitoare." Stăteam cu sufletul la gură, urmărindu-i pe „el și ea", „băiatul și fata", gonind cu o motocicletă pe un pod suspendat în aer... Sau rămînînd cu mașina pe jumătate spînzurată deasupra abisului... Sau pășind în gol... Și, deodată: „urmarea, săptămîna viitoare"».

Închise, cutiile de tinichea, „umbrele" idolilor de pe ecranele de odinioară, răzbesc cu mare greutate spre înțelegerea noastră. Reflexia ar fi că arta cinematografică e mai perisabilă decît toate celelalte? Ce-a rămas de fapt valoros și azi din miile de filme ale „marelui mut"? Prea puțin, raportat la uriașa cantitate de peliculă consumată și proiectată în sălile de spectacole la îndemîna tuturor. Pentru că filmele pe atunci erau considerate numai spectacol, nu și artă, pentru că spectatorii de toate vîrstele erau crezuți copii. Azi cinematografia nu-și mai poate permite să umble în pantaloni scurți, pentru că între altele, spectatorii vin la film cu cravata impecabil legată la gît.



ci
ne
ma

MERIDIAN

Smoktunovski, eroul cu obraz spiritualizat din 9 zile dintr-un an, interpretează pe Hamlet, în noua producție a studiourilor sovietice. Se pare că tînărul actor refuză să pășească pe căi gata bătătorite. Interpretarea lui abandonează latura clasic „hamletiană" și se ferește să imite pe marele său înaintaș Laurence Olivier. Este sigur că din acestă dorință de aprofundare și inovație, Shakespeare nu poate ieși decît în cîștig.



Două tinere actrițe sovietice care împrospătează filmele în care apar cu grația, farmecul, surîsul lor vesel ori, dimpotrivă, plin de tristețe. Galina Polskih (Mă plimb prin Moscova) și Larisa Lujina (Tăcerea) aduc cu toate acea „rara avis" în cinematografie: personalitate.



ci
ne
ma

CRONICA

ÎMBLÎNZITORII DE BICICLETE

Că realizatorii filmului și-au dorit o parodie cinematografică este un fapt evident.

Cineaștii ne introduc de la bun început în alambicul complicat care distilează imaginile miraculoase, alambic numit studiou cinematografic. Platoul de filmare se lărgește descoperindu-și culisele sub ochii spectatorului, trădîndu-și trucurile și, mai ales, metehnele. Autoironia cinematografului nu este, desigur, ceva nou. De la nașterea sa și pînă în zilele noastre filmul s-a autoparodiat adeseori și, de cele mai multe ori, cu haz și fantezie.

Am deslușit însă în filmul cineaștilor din Republica Socialistă Sovietică Lituaniană o notă de o oarecare noutate. Atenția realizatorilor s-a îndreptat de astă dată asupra șabloanelor cinematografice. Atît asupra celor care țin de meseria regizorală, cît mai ales asupra clișeelor cu dublă paternitate: scenarist-redactor.

Doi cineaști ghinioniști, un regizor și un scenarist își completează opera într-un mod original, corectînd-o sub privirile spectatorului prin procedee pe care numai filmul le poate pune la îndemînă. (Stop-cadrul, filmarea inversă etc.). Este fericită în această ordine de idei introducerea în ambianța reală, a desenului animat. Păcat numai că cineaștii n-au folosit în întregime posibilitățile pe care le oferea mijlocul ca atare.

Intriga filmului urmărește peripeții și personaje pe care, cu mici retușări, le-am mai văzut în comediile sportive și muzicale. Se pare că cineaștii tocmai aceasta și-au propus. Au strîns într-un fel de antologie ceea ce li s-a părut lor că trebuie ridiculizat în bucătăria cinematografică. Reținem spirituala secvență a „alegerii" eroilor. Femeiușca nostimă care pășește agale spre camera de filmare suferă în viziunea cineaștilor o hazlie metamorfoză vestimentară menită a-i conferi îndeletniciri mai conforme cu vederile membrilor consiliului artistic al studioului.

Alteori însă realizatorii nu reușesc să găsească tonul potrivit. În secvența de repaus a cicliștilor în locuințele colhoznicilor, cineaștii iau atît de mult în serios soarele în amurg cu decor de mesteceni și cîntece lirice-sportive pentru plimbările îndrăgostiților, încît începem să tremurăm pentru soarta filmului, căci nu e tocmai ușor să știi unde trebuie să înceapă și unde trebuie să sfîrșească parodia. Filmul nu e scutit nici de unele neglijențe elementare. La un moment dat eroina are în prim plan o coafură savantă, pentru ca în planul general următor, în aceeași ambianță, s-o vedem cu altă pieptănătură, e drept, mai puțin savantă.

Cu toate că „Îmblînzitorii" nu se rezumă numai la combaterea platitudinilor artistice standardizate după stasul rutinii și lipsei de inspirație, ci încearcă să pună sub lupa măritoare a șarjei cîteva tipuri (directorul birocrat, sportivul necinstit etc.) spectatorul încearcă un sentiment de regret. Simțim cu părere de rău că cineaștii au trecut pe lîngă un subiect gras de comedie și nu l-au valorificat pe deplin tocmai în ceea ce avea el specific. Rămîn totuși, din film, numeroase momente reușite în stilul spectacolelor de estradă, muzica plăcută a compozitorului Tabacinikov și, mai ales, ideia de a parodia clișee, destul de des întîlnite în cel mai greu gen artistic, genul așa-zis ușor — comedia.

S-ar părea că avem un plus nejustificat de severitate față de filmul acesta care în ansamblu este agreabil și instructiv. O facem însă numai din regretul că a fost epuizată mult prea ușor o idee bună. (Și ideile bune sînt atît de rare!).

A. T.



TABLA CU 64 DE PĂTRATE ȘI ECRANUL

Formația și activitatea mea de regizor de teatru fac ca, atunci cînd se pune problema (cam învechită, la drept vorbind) raportului dintre film și teatru, să fiu și eu printre cei interpelați. Cîtă „teatralitate" se strecoară, cu voie sau fără voie, în filmele mele? Sau, dimpotrivă, cît „specific de film" e prezent în spectacolele mele teatrale, mai ales de cînd fac și regie de cinema? Iar, din practica mea în ambele direcții, parcă s-ar aștepta concluzii, generalizări teoretice! Trebuie să mărturisesc cinstit că n-am ajuns încă în faza asta, desigur demnă de rîvnit, de a putea emite teorii cinematografice. Pe de altă parte, nu caut de loc să joc rolul unui mesager de pace între teatru și film, și invers. Încerc din răsputeri, însă, să fiu cît mai „teatral" în spectacolele de pe scenă și cît mai „cineast" (la începuturile filmului se spune „fotogenic", pentru a indica specificul filmic) în realizările pe peliculă... (De unde pînă nu de mult, prin deceniul al patrulea, toată lumea căuta să pună în lumină zîzaniile dintre film și teatru, acum parcă încearcă să împace aceste arte totuși mult deosebite între ele și unite doar prin principiile foarte generale ale artei și prin cele ale esteticii noastre marxiste).

Adevărul e că socotesc filmul un tărîm mai liber decît teatrul în sensul creației. În teatru, prin însăși natura lucrurilor, sînt un interpret, un mijlocitor al textului, care e unic, dat dinainte și o dată pentru totdeauna. Vorbind în termeni cinematografici, piesa de teatru e un scenariu cu montajul *dat*, aprioric. Asta desigur limitează sensibil inițiativa regizorului, care se manifestă ca șahistul pe tabla cu 64 de pătrate: firește, există posibilități nenumărate, jocuri de fantezie, mișcări multiple și totuși... limitate. Dimpotrivă, în film, *regizorul* face „piesa", adică *montajul*. În film, regizorul e acela care decide unde și cînd apare cutare sau cutare scenă, cutare sau cutare tablou. Vorbind în termeni teatrali, în film regizorul poate așeza tabloul 6 înaintea tabloului 2, dacă prin aceasta obține efecte expresive mai puternice (ceea ce e imposibil în teatru). Prin „foarfeca poetică" a montajului, despre care vorbea Balàzs, regizorul de film devine el însuși interpret și autor, poet, deopotrivă, ceea ce în teatru



① Silvia Popovici și Octavian Cotescu ② Ilinca Tomoroveanu și Traian Stănescu ③ Grațiela Albini împreună cu interpretele celorlalte două surori și ④ o nouă ipostază a eroinei interpretată de Silvia Popovici în filmul Dragoste lungă de-o seară.

QUOUSQUE TANDEM...

Note critice cu privire la o anumită cronică de film

de Silvia ARMAȘU

Ce s-ar întîmpla dacă în presa cotidiană sau în cea de specialitate am întîlni expresii de felul acesta: „frescă arhitectonică", „baladă coreografică", „gravură de șevalet" sau „ceramică în benzi... de magnetofon"? Cum ați reacționa la formulări de genul „cuartet de coarde pentru timpane celeste" sau „concert simfonic de muzică instrumentală"?

Nu am nici un motiv să mă îndoiesc că reacția ar fi pe cît de spontană pe atît de salutară, ea reflectînd protestul prompt al opiniei publice împotriva vehiculării unei terminologii care nu are nimic comun cu profesionalismul și cultura.

Mi-a fost dat să înregistrez nu o dată asemenea ingenioase combinații terminologice: filme agricole, filme peisagiste, jurnale documentare, documentare didactice, documentare de știință popularizată. Cred că fără prea mare efort intelectual, seria ar putea fi continuată și îmbogățită. De ce nu: filme apicole, legumicole, floricole, arboricole, pedologice, acvatice, ionosferice, cosmice? De ce nu: jurnale artistice de lung-metraj, documentare metodologice, documentare de anticipație științifică?

Răspuns: ca orice artă, și arta cinematografică își creează în procesul ei de dezvoltare propriile sale specii. Documentarul care descinde din primele benzi filmate acum vreo 70 de ani de frații Lumière își are legile sale, destinele și obiectivele sale. La fel drama cinematografică, filmul de marionete, desenul animat, presa filmată. Aceste adevăruri au devenit locuri comune, legitimitatea acestor specii nefiind contestată de nimeni; și chiar dacă ar fi contestată, ele nu ar înceta prin acest fapt de a exista și de a se dezvolta, pentru simplul motiv că ele au fost generate de diversitatea și complexitatea vieții sociale, de vastitatea și profunzimea universului spiritual al omului contemporan.

Un film nu poate fi agricol ca atare, precum nu poate fi amoros sau psihanalitic. Nici tema nici subiectul nu pot caracteriza o specie cinematografică. Doar aspectele realității pot fi abordate în film în funcție de anumite raporturi și conexiuni. Din punct de vedere fotografic de pildă, un cui poate fi filmat și într-un film artistic, unde va avea un anumit rol într-un context dat, și într-un documentar unde va îndeplini o funcție adecvată. Atunci însă cînd cuiul devine obiectul atenției cineastului din punctul de vedere al proprietăților și legităților substanței din care este alcătuit, pelicula realizată se clasifică în categoria filmului științific. Avem de-a face de data aceasta cu o specie cinematografică alta decît cele două citate mai sus.

Sînt însă unii critici cinematografici care par să manifeste o deosebită predilecție pentru categorii fixe. Probabil că și T. Caranfil în recenzia apărută în „Informația" a plătit pe undeva tribut acestui fel de a cerceta lucrurile. Pornind de la premisa că în afară de film de ficțiune și de film documentar nu mai există nimic, autorul scrie despre două producții ale Studioului „Alexandru Sahia": două documentare cu totul deosebite în gen... ne-au ridicat o problemă comună: utilizarea ca fantezie a filmului de montaj". Ceva mai departe aflăm din text că este vorba de „noul documentar romînesc de știință popularizată" (?) *Orchestra ultrasunetelor*, precum și de o „altă producție" intitulată *Oameni și măști*.

Prima obiecțiune: nu este vorba de două documentare. *Orchestra ultrasunetelor* este un film de știință popularizată.

Obiectul filmului: explicitarea unor fenomene din domeniul fizicii.

Tema filmului: ultrasunetele.

Genul filmului: schiță cinematografică.

A doua obiecțiune: filmul de montaj ca atare nu se poate „utiliza" în documentar nici cu, nici fără fantezie. Putem spune cel mult că un documentar se poate realiza uneori și prin folosirea integrală a unui material deja existent, filmat și montat de alți autori, în alt context, dar care, interpretat și aranjat într-un fel deosebit poate îmbrăca semnificații noi. De pildă, *Tu și camarazii tăi*, *Miracolul rus*, *Așa se fac cancelarii* sînt filme de montaj. Cine a văzut aceste producții înțelege lesne că materialele de arhivă folosite în asemenea filme sînt valoroase prin unicitatea lor, prin caracterul ireversibil al aspectelor realității imprimate pe peliculă.

Dar faptul că într-o producție oarecare se folosește uneori și în proporție redusă un material de arhivă nu-i conferă încă acestei pelicule calificativul de film de montaj. Raporturile cantitative își au valabilitate și în film.

A treia obiecțiune: asociația de idei nu este un „procedeu cu totul propriu filmului de montaj", ci un proces al gîndirii, care își poate afla reflectarea în orice imagine artistică, fie ea plastică, literară sau muzicală. În cinematografie, montajul constituie doar unul din multiplele mijloace de a declanșa asociația de idei. Precizez: montajul cinematografic, iar nu filmul de montaj.

Faptul că regizorul Z. Terner folosește imagini asociative nu înseamnă cituși de puțin că *Orchestra ultrasunetelor* este un film de montaj, ci ne indică cel mult că un film de știință popularizată se „coace" în etape. În cazul de care ne ocupăm, regizorul care este și coautor al scenariului, a elaborat încă din faza decupajului o tratare cinematografică curgătoare, coerentă și dinamică în care montajul are menirea de a realiza „puncte de fixație" și „punți de trecere" în logica expunerii „materialului științific arid".

Ergo, filmul de montaj nu este tot una cu montajul de film, iar *Orchestra ultrasunetelor* (a cărui imagine este realizată de operatorul Ilie Cornea) nu este film de montaj, nu este documentar și cu atît mai puțin un „documentar de știință popularizată". Q.e.d.

Fie-mi îngăduit să închei aceste rînduri tot la modul interogativ: Ce ar fi dacă revista „Cinema" ar institui o rubrică permanentă intitulată „glosar cinematografic"?

nu se poate întîmpla. În afară poate de unele excepţii, cum a fost cazul piesei „Ochiul albastru“, unde cu acordul autorului Paul Everac am „derulat“ oarecum altfel acţiunea, decît în ordinea iniţială care, culmea, era împrumutată din cinematografie: un fel de „flash-back“. Adică la drept vorbind, am restituit acţiunii fireasca ei desfăşurare teatrală...)

Dar, dincolo de acest plan al sporitei libertăţi creatoare pe care o oferă filmul regizorului, desigur că pe terenul practicii concrete, într-un perimetru mai mult sau mai puţin îngust, experienţa din teatru mi-a folosit, cred, la film şi invers, cea de la film — în teatru. Ceea ce mi se pare interesant de reliefat e că am întrebuinţat procedee cinematografice în teatru încă înainte de a lucra în film: în „Baia“, în „Aristocraţii“ şi poate chiar şi în „Domnişoara Nastasia“. S-ar părea, la prima vedere, că teatrul şi filmul ar fi complementare. Căci teatrul nu e oare imaginea cu precădere a cuvîn-



tului, iar filmul imagine cu precădere a mişcării? Pe măsură ce experienţa mea se lărgeşte, îmi dau tot mai mult seama de diversitatea acestor arte, efectiv, autonome. Filmul rămîne în orice caz o ramură a artei mai universală decît teatrul, fiindcă nu e condiţionat esenţialmente de cuvîntul exprimat într-o limbă naţională. În timp ce, prin spectacolul cu orice piesă de la Giuleşti sau de la Naţional, eu ştiu că mă adresez amatorilor de teatru din



Capitală (şi, prin turnee, publicului din cîteva oraşe din ţară), dimpotrivă, prin film, ştiu că voi putea fi în mare măsură înţeles (dacă nu chiar în total) pe orice meridian al globului: realitatea aceasta îţi dă categoric un alt simţ al universalităţii artei.

Dar, revenind la planul practic, punctul în care într-adevăr s-ar putea concentra o brumă de „schimb de experienţă“ între teatru şi film este *munca cu actorul*. Nu în sensul că ea s-ar petrece la fel, pe scenă ca şi pe platou, ci în sensul unei îmbogăţiri a mijloacelor regizorale. Aşa, de pildă, experienţa cîştigată la film (avînd ca una din caracteristici fundamentale prim planul) m-a făcut să adîncesc mai mult şi mai îndeaproape mijloacele lor de expresie cînd lucrez cu actorii în teatru, să mă introduc imediat în unghiul lor de acţiune, să caut a le studia şi a obţine mai multe efecte ale „microfizionomiei“. Aceasta din urmă scapă de obicei spectatorului din stal, însă îl ajută pe actor să se exprime mai bine, îi adînceşte realismul interpretării.

Dar experienţa de teatru — cum s-ar putea concretiza în regia de film (fără a molipsi pelicula de „teatralism“)? Un sector în care se pot obţine, cred, unele rezultate pozitive e acela al cuvîntului, al replicii. Fireşte, nu e vorba de a ridica la rang de primordialitate dialogul, dar se poate îmbunătăţi realmente exprimarea lui în film. În general, se crede că, în multe din filmele noastre, se vorbeşte nefiresc din pricina formaţiei teatrale a majorităţii actorilor. Nu cred că e adevărat: se vorbeşte nefiresc pentru că nu se adînceşte munca artistică asupra dialogului şi a exprimării lui. Faptul că replicile, în film, sînt mult mai laconice nu înseamnă că ele trebuie să fie şi inexpresive. Dimpotrivă. Or, tocmai felul în care se munceşte asupra cuvîntului în teatru poate folosi şi în film. De altfel, limitarea dialogului în film sau, mai bine-zis, trecerea lui pe planul al doilea, luată ca dogmă, poate dăuna. Pe cine oare l-a plictisit monologul lui Henric V spus în filmul cu acelaşi nume de sir Laurence Olivier? Dar, ca să sar la un exemplu cu totul opus, comentariul vorbit, într-o cadenţă de multe ori lentă, iar uneori chiar lascivă, din *Divorţ italian*.

Artă a cuvîntului, însoţit de mişcare, de prezenţa vie a actorului, teatrul poate fi desigur de folos filmului, care e artă a mişcării însoţite de cuvînt; şi, fireşte, şi invers.

Horea POPESCU



TITANICUL la... Cîmpulung



Într-un studio cinematografic, formula „se poate dărîma“ are înţelesuri şi implicaţii dintre cele mai contradictorii. Regizorul o rosteşte cu o voce rezervată şi după o scurtă pauză de gîndire, chiar dacă e pe deplin convins că „se poate“. Pictorul scenograf şi decoratorii o



ascultă cu o urmă de melancolie, cu toate că au fost tot timpul conştienţi că se va „dărîma“. Serviciile tehnice ale studioului de-abia o aşteaptă, fiindcă pentru ele „se poate dărîma“ înseamnă de fapt „se poate construi“.

După ce formula a fost rostită şi decorul — deoarece despre el e vorba — dărîmat, nimic nu mai poate salva soarta unei secvenţe în afară de... foarfecă.

La filmul *Titanic Vals*, ecranizare, după celebra piesă a lui Tudor Muşatescu, filmarea interioarelor s-a terminat. Formula a fost rostită de Paul Călinescu. Pictorul scenograf Ştefan Norris a mai aruncat o privire de adio decorurilor şi, discret, şi-a dus la buze o ţigară, sub privirea vigilentă a pompierului — care-l însoţeşte pînă la uşa mare, de fier, a platoului.

Acum, în cabina de montaj cufundată în întuneric, Paul Călinescu şi Georgeta Gorovei, monteuza şefă a filmului, urmăresc pe micul ecran al „mesei de operaţie“ cum se înlănţuie cadrele într-un montaj provizoriu.

Din cînd în cînd, se aude:

— Stop... Să tăiem de aici... e cam lung...

Şi monteuza opreşte proiecţia, ia... foarfeca, operează şi proiecţia merge mai departe. Şi asta o dată, de două ori şi de atîtea ori pînă cînd regizorul se declară mulţumit sau nu prea şi adaugă:

— Asta-i... De-acum muzica.. zgomotele... ambianţa.



La *Titanic*, „interioarele“ se întind pe vreo 1 350 metri de peliculă, decoruri care au cerut creatorilor un mare efort pentru reconstituirea atmosferei din anii următori primului război mondial. În aceste decoruri, Spirache Necşulescu *(Gr. Vasiliu-Birlic)* îşi duce povara umilinţei şi a cinstei sale, înghiţind grosolăniile primarului [(*Ion Finteşteanu*) care tocmai rosteşte (*foto* 1) „Şi primăria a cui e?... „Nu e a mea?“] şi ale familiei... Pînă în clipa în care (*foto* 2) ziarele anunţă catastrofa de pe Marea Neagră în care Unchiul Tache şi-a pierdut viaţa şi prin care... familia Necşulescu, adunată toată în spatele lui Spirache (de la stînga la dreapta: Gena — *Mitzura Arghezi* — Chiriachiţa — *Silvia Fulda* — Dacia — *Kitty Muşatescu* — Traian — *Dinu Lucian* — Decebal — elevul *Liviu Bădescu* — şi Miza — *Coca Andronescu*), devine peste noapte putred de bogată.

În „casa mare“ a unchiului Tache, bogăţia a schimbat viaţa Necşuleştilor. Iat-o pe Miza probînd noile toalete aduse de la Paris (*foto* 3). Iată-l pe frumosul Gigi (*Ion Dichiseanu*) care, descoperindu-şi brusc — o dată cu îmbogăţirea familiei Necşulescu — puternice sentimente paterne, se întoarce la Miza (*foto* 4). Străin de toate acestea, scîrbit de „fericirea“ bogăţiei, Spirache încearcă să reziste (*foto* 5) argumentelor avocatului





Nercea (*Ion Lucian*) mare agent electoral, gata să-l aleagă — chiar împotriva voinţei sale — deputat de Muscel.

Aşadar, la *Titanic Vals* — o dată cu terminarea interioarelor se montează. Provizoriu... Echipa se pregăteşte să plece la Cîmpulung-Muscel pentru exterioare. În luna mai, locuitorii Cîmpulungului îi vor vedea pe străzile şi în parcul oraşului pe eroii *Titanicului*.

Apoi, într-o cabină întunecată, la masa de montaj cadrele se vor înlănţui unul după altul, în aşa fel ca în august *Titanicul* să se afle „în cutie“.

B. M.

Castel din nisip

cinema
MERIDIANE



Este un film jugoslav dedicat tineretului din zilele noastre, vesel şi lipsit de griji, care s-a obişnuit din ce în ce mai mult să ia viaţa în piept cu seninătate. Epoca noastră e însă mai complexă şi pe umerii acestui tineret zglobiu apasă totuşi urmele războiului pe care nu l-a cunoscut, dar ale cărui ecouri tragice ajung aproape zilnic pînă la el. Vor mai trece ani pînă cînd aceste urme se vor estompa, se vor şterge...

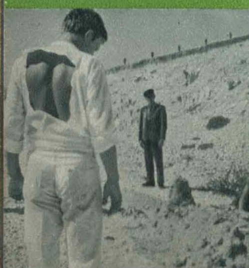
O fată fuge dintr-un ospiciu în care fusese internată din pricina unor complexe grave, consecinţe ale ororilor războiului. Ea întîlneşte doi tineri care plecau pe malul mării să-şi petreacă vacanţa şi care îi propun s-o ia cu ei. În tovărăşia



lor veselă şi senină, fata uită toate obsesiile şi se comportă firesc, ca orice tînără de vîrsta ei. S-ar fi părut că acest intermezzo estival îi va reda eroinei toată încrederea în viaţă, cînd, pusă în faţa bluzelor albe ale medicilor, ea este din nou azvîrlită în ghearele trecutului, iar orice sforţare de a o salva se pierde în neantul nebuniei...

Un sfîrşit tragic care ne aminteşte o dată în plus de ceea ce nu trebuie cu nici un preţ să uităm: ororile războiului şi urmele lăsate de el chiar şi la generaţiile care nu l-au cunoscut decît ecourile.

R.L.



POEZIA DOCUMENTARULUI ŞTIINŢIFIC

de Radu COSAŞU

cinema
CRONICA

Arta, spun, de la bun început, cursurile elementare de estetică, se exprimă în imagini, ştiinţa — stimabile, cum ar spune cu bonomia lui divină George Călinescu — în legi şi noţiuni. Legile, noţiunile sînt — zice-se — opuse categoriei imaginii artistice: legile exprimă generalul, epurate de orice particular, imaginile, invers, sînt particularul gravid de universal. O imagine epurată de particular, de concret, e moarte curată în artă şi intră în categoria aceea nefericită numită de critică „searbădă generalitate", în faţa căreia închizi ochii şi, mai mult, sufletul. Sînt oameni, spectatori de-ai noştri, care, evoluînd prea puţin de la aceste adevăruri estetice elementare, ba chiar transformîndu-le în perne moi pentru comodităţile lor intelectuale, îşi închipuie că arta şi ştiinţa — dacă nu sînt, dragă doamne, opuse — sînt totuşi paralele, etern paralele, fără tangenţă. De aici, neînţelegeri, snobism, purism, fobie, ipohondrie, şi din ipohondrie — se ştie — cazi în fandacsie: arta se adresează numai inimii, ştiinţa — numai minţii, „jos arta cerebrală!" ş.a.m.d. Dintr-un adevăr elementar, necesar şi mai ales didactic — de genul „la Corneille învinge datoria, la Racine — pasiunea..." — s-a născut o mare şi solidă prejudecată.

Aşa cum, azi, între realitate şi ficţiune frontiera e tot mai instabilă, între ştiinţă şi artă graniţa e din ce în ce mai puţin severă, în sensul cel mai general al lucrurilor, adică în sensul larg uman (a nu se înţelege că neg stricta şi enorma specializare a ştiinţelor. Vai, nu! Mi-e imposibil să pricep cibernetica). Pentru om, în secolul nostru, arta şi ştiinţa nu sînt paralele, punctul lor de interferenţă e unul singur: Poezia. Dacă luăm accepţia cea mai normală a acestui termen învăluit mereu în ceaţă — şi trebuie să luăm accepţia cea mai normală pentru a savura în linişte definiţiile cele mai exaltate, de care nu ne putem dispensa —, dacă admitem că Poezia e pur şi simplu expresia vibrantă a unei maxime tensiuni spirituale, vom descoperi mai uşor de ce marile legi ştiinţifice (în afara enunţului didactic, în afara raportului static general-particular) conţin un moment de sublim poetic (aş vrea să-l văd pe Dovjenko urmărind strictul antrenament al cosmonauţilor în „Camera liniştei absolute"... N-ar apare, probabil, în mintea lui, „un poem al spaţiului"?) şi de ce imaginile sublime ale artei (Don Quijote, Hamlet, D-na Bovary, de pildă) au putere de lege (interesînd la maximum ştiinţa psihologiei). Legi şi imagini — nu sînt decît încordări fundamentale ale spiritului pătrunzînd în materie. Şi orice asemenea încordare — cum ar spune, direct, cu simplitatea lui inimitabilă Arghezi — e Poezie.

Dar, pentru că sîntem într-o revistă de artă, să dăm prioritate concretului, aşa cum o cer definiţiile elementare. Există un gen de film care pune în evidenţă — *ca nimeni altul* — teritoriul poetic aflat la confluenţa ştiinţei cu arta: e documentarul ştiinţific, filmul de ştiinţă popularizată, cum i se mai spune. Multă vreme, realizatorii lui au fost priviţi ca nişte locuitori „blestemaţi" să trăiască pe un teren arid, pe stîncă goală, de pe care cu chiu cu vai se poate recolta o mînă de grîu. Se constată, azi, urmărindu-le progresele că, de fapt, aici, în filmul ştiinţific, trăim într-o deltă de poezie, că poezia poate fi aici luxuriantă, spontană, ca natura marilor delte. Mai mult: metafora — după care documentariştii „normali" aleargă de-atîtea ori gîfîind, complicînd, asociind „ingenios", dar neputînd şterge stigmatul de premeditare „poetică" — metafora, la „ştiinţifici", apare dintr-o respiraţie perfect firească, dezvoltîndu-se simultan cu comunicarea cunoştinţelor exacte, acestea rămînînd aparent în prim plan. Aparent, pentru că regizorul „de ştiinţă" este un artist, şi în măsura aceasta el caută, sub adevărurile reci ale faunei, florei şi stelelor, vibraţia intensă de interes uman. Desigur, arta e o formă a cunoaşterii şi, grosso modo, filmul

FILMUL DOCUMENTAR

ŞASE FABULE CU UN STRUŢ

de Gellu NAUM

PRIMA FABULĂ: De obicei în animaţie (ca şi în oricare altă activitate artistică), arta începe acolo unde creatorul stăpîneşte pe deplin tehnica. Aş vrea ca morala să fie clar înţeleasă: experimentul nu poate şi nu trebuie să fie despărţit nici o clipă de creaţia artistică în acest domeniu. Experimentul este unul din fermenţii de bază ai noului. Dar cînd el devine preocupare *în sine*, tehnicistă, de pildă, chiar dacă afectează un singur element, arta are de suferit.

A DOUA FABULĂ: În animaţie (ca şi în oricare altă activitate artistică), progresul depinde în mare măsură de inteligenţa *artistică* a creatorului. Ritmul lui poate fi rapid, lent sau foarte lent. De obicei, ne place prima categorie. *Homo sapiens* şi *7 arte* au dovedit că tînăra noastră cinematografie poate să dea asemenea apariţii.

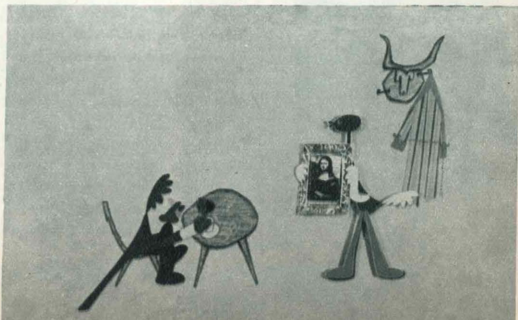
A TREIA FABULĂ: Rapid sau lent, progresul rămîne, la urma urmei, tot progres; de aceea trebuie urmărită cu încredere şi munca stăruitoare a creatorilor al căror ritm de dezvoltare cere mai mult timp. În cazul lor, comparaţia se face pornind de la ei înşişi. Tăria vocii care salută progresul depinde mai mult de distanţa străbătută de la o producţie la alta şi mai puţin de timp.

A PATRA FABULĂ: Cercetarea, experimentul, poate avea la bază fie nevoia deprinderii unor elemente ale meseriei, fie nesatisfacţia produsă de elementele perfect însuşite. Şi într-un caz şi în altul ea poate pricinui plictiseală sau poate pricinui surpriză pentru că, oricum, în ultimă instanţă filmul este destinat tot spectatorilor. În primul caz, notaţiile despre film privesc defectele sau calităţile tehnice ale scenariului, ale montajului, ale bandei sonore etc., şi pun probleme ca: trebuie sau nu folosit cuvîntul vorbit, trebuie sau nu folosit groplanul, şi altele, care stau la baza meseriei constituind surse fie de stîngăcii, fie de false senzaţii de îndrăzneală în creaţie.

A CINCEA FABULĂ: Notaţiile acestea nu trebuie făcute, în nici un caz, cu capul vîrît în nisip.

A ŞASEA FABULĂ: Faţă de *Cine a găsit mănuşa?* (produs în 1962), *6 fabule cu un struţ* (1964, scenariu, regie, desene: Constantin Musteţea; decoruri: Virgil Mo-

Critica nu trebuie făcută cu capul în nisip. Cînd ţii capul în nisip (în fotografia noastră nu se distinge prea bine, dar capul eroului stă în nisip), rişti să respingi chiar şi pe Gioconda.





științific poate răspunde foarte bine acestei sarcini. Dar Marx vedea mult mai departe cînd spunea că „arta este o formă de umanizare a naturii" — și, așa privind lucrurile, ceea ce ne poate da documentarul de popularizare *artistică* a științei intră în lumina extraordinarului. Nu știu să fi avut în ultima vreme o imagine mai emoționantă despre forța dragostei omenești ca în fața filmului Donei Barta. Sau o imagine mai sfîșietoare a războiului, decît aceea dată, prin derivă, de filmul lui Sergiu Nicolaescu despre ciclamene, garoafe și trandafiri.

„Natura imită arta", spunea estetizant, dar nu fără ceva adevăr, superspiritualul domn Wilde. După filmul „*Din viața peștilor exotici*", îndrăznesc să cred că „natura imită omul". Am avut de multe ori impresia, urmărind mișcările scalariilor și meekilor, că tot ce conține mai frumos, mai durabil, gestica dragostei noastre, sub soare, sub lună, la suprafața pămîntului, s-a transmis pînă în adîncul apelor, ca o dovadă a frumuseții ei atotputernice. Cred că nu exagerez. De ce n-aș crede că minunata noastră dragoste terestră poate umaniza peștii? În orice caz, un artist — privind cît se poate de rece, de „științific" fauna exotică — o poate crede și trebuie să ne lăsăm purtați de el. (Lîngă regizoarea Dona Barta și operatorul V. Popescu, merită adăugat comentariul muzical semnat de Radu Zamfirescu și cel literar al Evei Sîrbu, admirabil, făcîndu-se sensibile toate ideile acestei lumi fără idei). În primul rînd, în aspra lor adaptare la mediu, peștii aceștia, unii numiți chiar astfel: pești-paradis, alții Beta Splendens, sînt frumoși pînă la vis. Apar, în mările Chinei pești cu voal, transportîndu-te direct în „O Mie și una de nopți". Dacă în grădinile Semiramidei, existau acvarii, as fi adus „peștii cu voal". În al doilea rînd, în preajma reproducerii, de la instinct se trece la ceva ce am numi caracter, deci la diferențiere. Apar mîngîierile, tandrețile îndelungi, dansurile nupțiale pline de bucurie, ulterioare însă unor violențe demne de lumea lui Rocco. Femela-paradis își conduce alesul la cuib, dansînd în jurul lui. Dimpotrivă, la Beta Splendens, el e cel elegant în drumul spre cămin. În ambele cazuri, alegerile au fost făcute după o luptă pe viață și pe moarte între masculi, la care dînsa asistă cu toată pudoarea. Meekii însă se bat nu individual ci în cete, atît masculii, cît și femelele. E oribil, pătimaș și fascinant. La Beta Splendens, lupta individuală se duce pînă la moartea unuia dintre rivali. Căderea învinsului, cu una din aripi ruptă, spre fundul oceanului, are o mișcare de balet tragic. Învingătorul coboară cu învinsul, constată cu ochii moartea acestuia, îi dă ocol, ca în marile crime pasionale. Grija față de urmași cunoaște și ea diferențieri, deși, din cîte ai învățat, n-ai crede... Masculul Splendens, plin de răspundere, construiește — imediat după luptă înainte de act — un cuib de spumă ca, după aceea, să culeagă icrele, una cîte una, să le depună în adăpost și să stea, el, bărbatul, de pază, neîncrezător în femeie! În schimb, peștii cu voal lasă icrele să cadă în voia hazardului, ca orice frumoși egoiști, stăpîniți doar de propria splendoare. Pe peliculă însă, căderea icrelor pe fundul mării Chinei, căderea propriu-zisă este „un plan magistral": pare o ninsoare îndelungată, într-o lume cosmică. Nu mai ști unde te afli, imaginația arde sub focul unui poem. Poemul sublimei dialectici a naturii, a Evoluției, în care omul, emoționat, se regăsește pe sine în stele, balene și ciclamene...

FILMUL DE ANIMAȚIE

cinema CRONICA

canu; muzica: Mihai Klepper) reprezintă un vădit pas înainte. Scenariul, gîndit cu lăudabilă economie și echilibrat după necesitate, e absolvit aproape total de lungimile inutile, care mai existau în povestea mănușii. Fabulele nu sînt simple înșiruiri de gaguri puse cap la cap și constituind un scop în sine cărora subiectul n-ar avea altă menire decît să le justifice mai mult sau mai puțin prezența. Unitatea și continuitatea celor 6 fabule sînt asigurate de gagul „metaforic" (dacă mă pot exprima așa) care garantează consistența personajelor și a desfășurării filmului pe întregul parcurs. Gagul derivat dintr-un gest, dintr-o situație de o clipă, fără consecințe pentru esența acțiunii, folosit și el, nu trădează — prin stridență sau prin anemie — climatul general al umorului filmului. (Vezi, ca să iau exemple numai din prima fabulă, folosirea picioarelor în jocul cu mingea de către struțul cel mic care și-a vîrît capul în nisip, sau continuarea lecturii ziarului de către struțul-tată, după ce și-a ascuns și el capul. Exemple pentru a sublinia calitatea reală a regizorului de a stăpîni limitele unui umor egal, ar putea fi luate din fiecare fabulă. Unele rezerve în privința scenariului: fabula a doua mi se pare nerealizată *cinematografic* de la secvența ieșirii în recreație, pînă la premierea struțului silitor; dansul prelungit din fabula a șasea, vulgar, scade nivelul întregului film.

Plastica filmului e și ea în progres față de cea din povestea mănușii pierdute. Coloritul e mai atrăgător (îmi amintesc neplăcutul fond verzui din filmul precedent); desenul, mai inteligent stilizat, urmărește mai mult concretizarea *mișcării* în sens cinematografic, decît imitarea exactă a *mișcărilor* în sens anatomic. Dar, în genere, pelicula rămîne încă tributară legilor plasticii statice (pictură, grafie). Firește, nu pledez pentru simpla negare a acestora din urmă, dar mi se pare că dacă realizatorul desenelor animate trebuie să le stăpînească pe deplin și să le includă în munca lui, el are și datoria să le depășească pentru a realiza plastica proprie activității lui, *plastica mișcării*. În sensul acesta, desenul și decorurile mi se par încă departe de a vădi îndrăzneala necesară. Aici și-ar găsi locul ceea ce spuneam la început cu privire la experiment. Desenul animat, destinat publicului (singurul care contează, la urma urmei), nu se poate lipsi de îndrăzneala creatoare pe care experimentul, în sensul bun al cuvîntului, o degajă. În cele 6 fabule, desenatorul și decoratorul, păstrînd cu strictețe canoanele Graficei (cu G mare, dar care nu trebuie să devină tirana desenului animat) încearcă falsa îndrăzneală a eliminării groplanului, a înlocuirii lui pur și simplu prin cadre-chenar. Noutatea nu e nouă. În plus, dacă eliminarea groplanului ar putea da rezultate bune, dacă am admite chiar că groplanul e urît în desenul animat, că înlăturarea lui se cere cu necesitate, realizatorul trebuie să găsească o altă formulă, capabilă să dea efectele dorite. Cînd însă înlăturarea groplanului devine principiu atotputernic și cînd e menținută din „principialitate" și acolo unde nu trebuie, experimentul devine el însuși tehnicist, iar arta, subordonată lui, e păgubită. Neclaritatea realizării cinematografice a secvenței în care struțul-pictor lucrează cu capul vîrît în nisip, se datorește tocmai lipsei groplanului sau a altei formule capabile să-l înlocuiască, pe care realizatorii fabulelor n-au găsit-o încă. În asemenea condiții, îndrăzneala se convertește, firesc, în deficiență.

Dacă aș adăuga că muzica (Mihai Klepper), în genere reușită, păstrează pe alocuri mai multă discreție decît cere climatul — și așa destul de cumpănit sub acest aspect — al peliculei, notațiile mele despre cele 6 fabule s-ar putea opri aici. Mă simt dator să mai adaug însă că tonul oarecum „doct" pe care l-am folosit se datorește mai mult neaclimatizării cu stilul cronicilor și că îmi socotesc afirmațiile ca pe simple păreri, oricum discutabile.

cinema CORESPONDENȚĂ

NI SE SCRIE DIN PRAGA

LUMEA fermecată a lui ZEMAN

de Antonin MACH



Lui Karel Zeman, veșnic surîzător și calm, nu-i plac, în ultima vreme, vizitatorii curioși care se perindă prin atelierul său din Gottwaldov. El turnează aici noul său film: *Cei doi mușchetari*. Ca interpreți și-a ales pe simpaticul actor Peter Kostka și pe actrița Emilia Vasaryova, studentă a Facultății de teatru din Bratislava, (protagonista povestirii satirice *Cînd vine pisica*), descoperită de Vojtech Jasny. Cei doi mușchetari amestecați în războiul de 30 de ani — unul întruchipînd cinicul călit de viață, iar celălalt idealistul încîntat de tot ce-l înconjoară — sînt eroii unui film în care predomină ideea luptei pentru pace (prezentă în mai toate realizările lui Zeman, în deosebi în *O invenție diabolică* și *Baronul Münchhausen*.) Dar — și acesta este un fenomen caracteristic pentru Zeman — nici unul din lungmetrajele sale nu îmbracă aceeași formă. Fiecare din ele reprezintă noi descoperiri legate în special de trucajele tehnice și de o nouă concepție asupra filmului artistic. Este un efort real pentru dezvoltarea unui limbaj cinematografic modern. Efortul a început cu mulți ani în urmă, în perioada în care Zeman turna primul său film intitulat *Visul de Crăciun* (1946). A urmat apoi *Domnul Prokouk*, un personaj trist, cu pălărie de paie și ghete prea largi, care aducea puțin cu Charlot, rămînînd în același timp foarte tipic ceh. Prin acest film, Zeman își propunea să-și bată joc de birocrați (*Domnul Prokouk*) și să lupte împotriva alcoolismului (*Domnul Prokouk și tentația*) și superstiției (*Potcoava purtătoare de noroc*). Cu totul diferit de aceste strălucitoare scurt-metraje a fost *Inspirația* (1949), un

LUMEA fermecată a lui ZEMAN

film de mare fantezie poetică, conceput ca o pantomimă dansată de figurine de sticlă. *Inspirația* a fost lansată și pe plan internațional după ce a figurat în programul „Lanternei Magice" (EXPO de la Bruxelles și în prezent la Praga).

Zeman începe să fie interesat de satiră. La un an după *Inspirația* el turnează (1950) o poveste satirică despre regele cu urechi de măgar, *Regele Lávră*. A urmat apoi *Comoara de pe insula păsărilor*, o veche fabulă persană despre un pescar și o comoară fabuloasă aparținînd unui bătrîn pirat. Primul lui film de lung-metraj ocupă un loc important în creația lui Zeman. Pentru întîia oară realizatorul a încercat să combine aici marionetele cu filmul desenat și cartoanele decupate.

În *Comoara*, Zeman începe să se orienteze spre o direcție diferită de cea de pînă atunci. După o experimentare de un an de zile, el creează *Călătorie în preistorie*, prin care se face remarcat nu numai ca regizor, ci și ca scenarist. În *Călătorie* apare pentru prima oară ideea pe care a reluat-o mai apoi, sub alte forme, și în celelalte filme ale sale: confruntarea preistoriei cu lumea contemporană.

Bazîndu-se pe experiența făcută cu *Călătorie în preistorie*, Karel Zeman s-a hotărît să-și înfăptuiască un vis mai vechi: să ecranizeze cărțile lui Jules Verne. Cercetările durează luni de zile, timp în care Zeman concepe de mai multe ori cîte o scenă complicată pînă ajunge să dea naștere lung-metrajului *O invenție diabolică*. De la prima sa prezentare la Festivalul internațional organizat cu prilejul expoziției universale de la Bruxelles, acest film triumfă chiar în competiție cu opere importante semnate de realizatori celebri, ca de pildă, Fellini.

Alaiul vesel al tristului domn Prokouk, popular personaj al lui Zeman.

Romanul „În fața steagului" al lui Jules Verne servește drept inspirație fundamentală pentru filmul *O invenție diabolică*. Este vorba aici de un inventator care descoperă o teribilă forță explozivă, grație căreia amenință tot globul. Pe cînd Zeman se gîndea la concepția artistică a filmului, el și-a dat seama de faptul că toată lumea fantastică a lui Verne este indisolubil legată de gravurile submarinului Nautilus, ale navei zburătoare Albatros, ale rachetelor spre lună, așa cum fuseseră ele create de Bennet și Riou, ilustratorii operei lui Jules Verne. Regizorul pare a fi reluat tehnica acestor ilustrații — filmul lasă impresia unei uriașe gravuri, stilizată potrivit cerințelor personajelor animate. Filmul marchează limpede protestul autorului împotriva războiului fiind pătrunsă, totodată, de surîsul indulgent al omului contemporan față de trecut. *O invenție diabolică* a cucerit lauri la toate festivalurile unde a fost prezentat.

Zeman pornește în căutarea a noi trucaje care să-i permită realizarea filmului *Aventurile Baronului Krac* (care a rulat la noi sub titlul: *Baronul Münchhausen*). Ecranizarea romanului „Baronul Krac" confruntă aventurile de necrezut și romantice ale bătrînului baron cu reacțiile unui om tînăr și modern, dînd expresie sentimentelor pe care le încearcă cititorul de azi în fața cărții lui Gottfried Bürger.

Mulți și-au imaginat că Zeman a atins apogeul inventivității sale. Dar artistul s-a apucat de un nou film, *Cei doi mușchetari*, care nu amintește prin nimic aventurile celebrilor mușchetari ai lui Dumas. La prima vedere, subiectul romantic este de fapt un pretext pentru o povestire mai puțin fantastică dar bogată în idei.

Pelicula este în întregime alb-negru iar contrastul dintre aceste două culori joacă un rol dramatic important. Subiectul cuprinde o serie de gaguri dintre care multe au un sens satiric actual foarte pronunțat. Ne aflăm în fața unui film nou, tipic creației lui Zeman, regizor care are în permanență ceva nou de spus despre viață, despre pace, despre dragoste, prin intermediul elementelor, mereu înnoite, ale limbajului cinematografic.



O „aristocrată" ce nu prea se simte la largul ei în somptuoasa rochie „empire" și care se gîndește la vremurile bune de odinioară cînd călca, fericită, cămășile bărbatului ei.



MADAME SANS-GÊNE

de Atanasie TOMA

Recente decepții panoramice ne-au obligat să devenim circumspecți, cînd se vorbește de culoare Eastman, sunet stereofonic, istorie romanțată, capete de afiș. Flăcările cartagineze, arderea Troiei sau căldurile din deșerturile *Șeherezadei* n-au reușit să aprindă prea multe scîntei de entuziasm în sufletele noastre. Adaptarea fastuoasă a piesei „Madam Sans-Gêne", scrisă în 1893 de doi spirituali autori ai teatrului bulevardier parizian: Victorien Sardou și Emil Moreau (care au imortalizat pe scenă pitorești personaje ale epocii napoleoniene), are în fruntea distribuției cinematografice pe Sophia Loren și Robert Hossein. Filmul nu ne-ar fi spus prea mult fără semnătura cunoscută a regizorului francez Christian Jaque. (Ni s-a impus prin *Dacă toți tinerii din lume* și ne-a amuzat copios cu *Babette pleacă la război)*.

Madame Sans-Gêne se înrudește cu *Babette*. Nu numai prin faptul că ambele filme urmăresc destinul unor femei pe care dragostea le aruncă în vîltoarea războiului ci, mai ales, prin atitudinea comună — ironia față de istorie — a realizatorului. Adoptînd tonul vodevilului (ca și în *Babette)*, Christian Jaque reușește să conducă aparatul de filmat în așa fel încît ferește pelicula de 70 mm de grandilocvența naivă a multor înaintași. A fost odată un oarecare locotenent — pare a spune Christian Jaque, printre rînduri — care ar fi putut să rămînă un om ca toți ceilalți (pensionat la gradul de colonel), dacă n-ar fi avut ghinionul să devină omul potrivit și necesar burgheziei franceze de la începutul secolului al XIX-lea. Ascendența burgheziei e privită cu mult sarcasm. Curtea regală a ludovicilor este înlocuită cu cea imperială a lui Napoleon. Ridicolul politicii burgheze care a încetat să mai fie revoluționară a doua zi după revoluție, este ironizat copios în film — noua aristocrație a negutătorilor de delicatese și coloniale inundă palatul, umplîndu-și buzunarele din avuția națională, împărțindu-și generos și cu reciprocitate titluri regale, princiare, ducale etc. Spirituală e secvența certei în familia Bona-

Privire asupra actualei producții franceze

de Marcel MARTIN

În acest început de an 1964, situația cinematografiei franceze pare satisfăcătoare.

Privită separat, din punct de vedere economic sau artistic, starea e destul de gravă. Numărul spectatorilor a scăzut cu mai mult de 30% în ultimii 6 ani, ca urmare a concurenței televiziunii și a „week-end-urilor" petrecute în afara orașelor; numeroase săli de cinema au fost nevoite să-și închidă porțile atît la Paris cît și în provincie. Doar filmele cu vedete, supraproducțiile și filmele comice mai scapă de criză. În schimb, s-a constatat simultan o creștere sensibilă a sălilor care au exclusivitatea cîte unui film, ceea ce înseamnă că publicul își alege cu conștiinciozitate spectacolul pe care vrea să-l vadă. Anul 1963 s-a terminat cu succesul comercial considerabil al unui film cu vedete *Melodie la subsol (Mélodie en sous-sol)* cu Jean Gabin și Alain Delon și a trei pelicule comice: *Îndrăgostitul (Le soupirant)*, film foarte original și foarte personal semnat de Pierre Etaix, *Bébert și omnibuzul (Bébert et l'omnibus)*, minunată realizare a lui Yves Robert și *Les tontons flingueurs*, comic burlesc de Georges Lautner.

ARTISTIC ȘI COMERCIAL

Situația filmelor „necomerciale" este mai dificilă. Din fericire, legea care reglementează ajutorul de stat acordat cinematografiei a fost prelungită pe încă un an și acest lucru a mai liniștit pe producătorii care nu se mulțumesc să rămînă pe drumul bătut al cinematografiei comerciale tradiționale: acest ajutor este de fapt o problemă de viață



Cu toată interpretarea remarcabilă a actriței Annie Girardot, filmul lui Roger Vadim, Viciul și virtutea, a reprezentat, după spusele lui Martin, un eșec artistic desăvîrșit.



François Dorléac și Jean Desailly sînt protagoniștii ultimei pelicule semnată de François Truffaut, Pielea catifelată.

parte: „Europa trebuie să rămînă în familie" repetă surorile și fratele augustului dictator, încercînd să-l convingă de legitimitatea pretențiilor emise. În toată această goană după titluri și averi, un singur om nu-și pierde capul: Catherina, „Madame Sans-Gêne", fata simplă care nu a uitat, ba mai mult, e chiar mîndră că a fost cîndva spălătoreasă. „Războiul nu e pentru tine, bietul meu Bonaparte... N-o să se aleagă nimic de capul tău..." — îi spusese ea locotenentului din 1789 care, luîndu-și unica lui cămașă de la spălătorie, pleca grijuliu în Corsica, să-și pună sora la adăpost. Dar pronosticul spălătoresei s-a dovedit inexact. Locotenentul e încoronat împărat și, grație acestui urcuș, fosta spălătoreasă devine ducesă de Dantzig, soția mareșalului Franței, Lefebvre François Joseph (fost sergent în garda națională). Christian Jaque realizează aici un suculent gag pregătit printr-o admirabilă gradație. Prima parte: Fouché, ministrul poliției secrete, însoțit de un maestru de ceremonii, defilează prin sălile somptuoase ale palatului Lefebvre. Partea doua: majordomul anunță cu emfază că domnul și doamna ducesă de Dantzig așteaptă oaspeți. Partea treia a gagului, în care toată morga — cu greu compusă — se prăbușește într-un hohot de rîs, — e magistrală: ducesa calcă, fericită, cămășile bărbatului, „ca-n vremurile bune", sub privirile drăgăstoase ale mareșalului Franței care înfulecă cu poftă cîrnați, apucîndu-i cu mîna dintr-un blid soldățesc (cei doi s-au refugiat de povara palatului, locuind într-o încăpere pentru slujitori).

Cu vervă realizate sînt scenele de la balul imperial și disputa Madam Sans-Gêne — Napoleon din cabinetul particular al împăratului. Dincolo de efectele comerciale, dincolo de diluarea dramaturgică, din filmul acesta panoramic rămîne însă ceva ce se apropie de umorul popular, de bunul simț al omului simplu. În plus, avem satisfacția prezenței cuceritoare a Sophiei Loren care susține o admirabilă partitură, cu un tumultos temperament meridional.



Nu vă lăsați înșelați de aparența neimportantă a partenerului. Dansatorul prea scund este nu numai interpretul principal, ci și regizorul producției. E vorba de Pierre Etaix și de filmul Îndrăgostitul.

sau de moarte pentru filmul de calitate, adică pentru cel cu ambiţii artistice şi intelectuale.

Pentru a ne opri încă puţin la acel film „de calitate", trebuie să semnalăm succesul — mai mic, desigur, decît al celor 4 filme citate mai sus — a două producţii de foarte bună calitate: *Focul fatidic (Le feu follet)* al lui Louis Malle şi *Muriel* al lui Alain Resnais. Cu cîte 125 000 şi respectiv 100 000 de spectatori, proiectate în exclusivitate timp de 5 luni, aceste două filme au obţinut un succes care poate fi considerat ca foarte satisfăcător dacă se ţine seama de problemele pe care ele le pun marelui public. Acest succes de prestigiu este totuşi un eşec comercial întrucît e insuficient chiar pentru a rambursa cheltuielile angajate. Rămîne speranţa ca distribuirea lor în provincie şi vînzarea în străinătate să compenseze eşecul intern.

În ceea ce priveşte calitatea artistică, începutul anului a fost marcat de ieşirea pe ecrane a două filme extrem de interesante: *Dispreţul (Le Mépris)* al lui Jean-Luc Godard şi *Umbrelele din Cherbourg (Les parapluies de Cherbourg)* de Jacques Demy. *Dispreţul* este într-adevăr „un film de autor", în care personalitatea lui Godard apare cu toate calităţile şi defectele sale. Calităţile: o viziune plastică foarte originală şi foarte puternică, un stil caracteristic; defectele: o acumulare de detalii şi de situaţii iritante, o etalare de cultură rău asimilată, un gust naiv pentru citaţia literară şi vizuală, o prea mare dezinvoltură în punerea în scenă. *Umbrelele din Cherbourg* este un film francez tipic, un film „parizian" am putea spune: strălucitor, spiritual, somptuos. Particularitatea lui constă în dialogurile în întregime cîntate în genul recitativelor de operă, pe o muzică modernă semnată de Michel Legrand. Subiectul e foarte banal, aproape melodramatic; dar calitatea plastică a operei (fotografia în culori e admirabilă), muzica şi interpretarea sînt de o ţinută atît de frumoasă încît filmul capătă o nobleţe neaşteptată şi provoacă emoţii adesea puternice. Mi se pare unul din cele mai originale filme franceze care s-au făcut în ultima vreme.

Printre reuşitele minore trebuie semnalat *Viaţă frumoasă (La belle vie)* de Robert Enrico şi *Viaţa luată de-andoaselea (La vie à l'envers)* de Alain Jessua. Primul are un subiect actual: un soldat care revine din Algeria şi are de întîmpinat multe greutăţi pentru a se reintegra vieţii civile. Filmul este sensibil, fin şi înduioşător. În cel de al doilea, asistăm la distrugerea mintală progresivă a unui om care se cufundă în nebunie, într-o nebunie calmă şi visătoare în care el pare a găsi fericirea ce-i fusese refuzată în viaţa normală. Analiza psihologică este remarcabil de profundă şi emoţionantă.

SĂ VORBIM PUŢIN ŞI DE VIITOR

Truffaut tocmai a terminat un nou film *Pielea catifelată (La peau douce)*, studiu moral şi psihologic asupra „triunghiului"; de la recenta realizare aşteptăm foarte mult, întrucît autorul său apare ca un purtător de drapel al „noului val", de o înaltă ţinută artistică. Nu se poate spune acelaşi lucru şi de Vadim care a reluat filmul *Cercul (La Ronde)*, după piesa lui Arthur Schnitzler. Eşecul total al ultimelor sale filme *Viciul şi virtutea (Le vice et la vertu)*, *Castel în Suedia (Château en Suède)*, lasă puţin loc pentru speranţe în ceea ce-l priveşte. Godard turnează acum un alt film: *Arthur, Sammy şi Anuşca*. După succesul excelentului său *Lupta pe insulă (Combat dans l'île)*, Alain Cavalier a întreprins un nou film tot atît de angajat politic, *Scrisoare către mama (Lettre à ma mère)*.

Dintre „bătrîni" amintim pe René Clément care a realizat *Crima şi plăcerile ei (Le crime et ses plaisirs)* fost *Nici sfinţi, nici teferi (Ni saints, ni saufs)*, un film poliţist din „seria neagră", cu Alain Delon şi Jane Fonda. Nu ştiu prea bine ce ne putem aştepta de la el, după relativa decepţie lăsată de *Ziua şi ora (Le jour et l'heure)*. Cît despre Bunuel, el a turnat o nouă versiune după *Jurnalul unei cameriste (Journal d'une femme de chambre)*, virulentul roman al lui Octave Mirbeau care a fost adaptat acum 20 de ani de Renoir. Cred că putem avea deplină încredere în genialul Bunuel.

Nici o ştire de la cei cîţiva iluştri: Clair, Bresson, Tati, Renoir, care lucrează fără îndoială şi ei, dar în secret, pentru că nu se cunosc deloc proiectele lor. Carné anunţă *Timpul unei iubiri (Le temps d'un amour)*, iar Clouzot *Infernul (L'enfer)*. Nu s-ar părea că aceşti doi cineaşti, care ne-au decepţionat serios într-un trecut apropiat, ne vor da nişte capodopere.

Bilanţ destul de firav deci, Truffaut şi Bunuel fiind singurele „speranţe" ale noului an. Totuşi, din punct de vedere artistic, nu se poate spune că situaţia e proastă căci talentele nu lipsesc iar Resnais, Malle, Chris Marker, Agnès Varda încă nu şi-au spus ultimul cuvînt.





Nu se poate fără dragoste

Interpreţii unei idile eşuate: Christel Bodenstein şi Karl Zugowski, din comedia Nu se poate fără dragoste.

Şi totuşi — încearcă să demonstreze, dezminţindu-şi titlul, noua comedie a studiourilor DEFA — se poate şi fără dragoste (uneori chiar în ciuda ei, atunci cînd devine o frînă a activităţii ori principiilor tale) să te realizezi şi să realizezi ceva în viaţă. Spre deosebire de alte filme „cu morală", acesta e, în ansamblu, plăcut şi atrăgător, nu te sufocă cu sentinţe şi nu angajează cu tine decît un dialog etic cuprins în subtext. Povestirea decurge pînă la un punct vioi şi antrenant, personajele greşesc cu umor şi-şi recunosc greşelile fără ipocrite suspine autocritice, se bat pentru nişte principii de viaţă pe care nu le auzi expuse ca teorema lui Pitagora, ci le pricepi numai, din fermitatea reacţiilor unora şi spontana mînie a altora, care le resping. Mai concret, o liceană cu autoritate şi pretenţii de băieţoi atotcunoscător (e fiica şi colaboratorul apropiat al unui priceput inginer) se îndrăgosteşte de un coleg cu replică tăioasă şi spectaculoase „atitudini" în şedinţele de tineret. Idila ia startul cu graţie în sala balului de absolvire, cînd băieţoiul şi-a pus, în sfîrşit, la bătaie arme mai feminine decît ambiţia de a-l face praf pe alesul inimii cu speculaţii matematice. Dar aici intervine — vai — „suspensul" filmului: drumurile tinerilor se despart şi cuprind programe deosebite: băiatul anunţă cu emfază hotărîrea de a pleca voluntar pe un mare şantier, dar n-apucă să-şi pună în aplicare planul, cînd fata, vrînd să-i facă o surpriză, i-o ia înainte şi ajunge pe o ploaie torenţială la romanticul punct de întîlnire. De aici încolo o Butterfly modernă şi foarte energică se luptă cu noroaiele şi muncile istovitoare ale şantierului. La început, numai din dorinţa de a-i arăta „Lui", care întîrzie să vină, de ce e în stare, şi treptat, îndrăgostită cu pasiune de construcţie, Irene devine o muncitoare harnică şi multicalificată. Expus aşa, subiectul şchioapătă; ceea ce este mai puţin vina noastră, decît vina filmului, mai ales spre finalul convenţional, oscilînd între „melo" şi idilo-dramă. O trezire tîrzie şi amară a fetei la realitate cînd înţelege că „logodnicul" mimase numai startul lăsînd-o singură în cursă (băiatul era un demagog şi un impostor social şi sentimental); o compensare facilă (prietenul cel devotat şi „băiat de aur" de pe şantier) etc. precipită un deznodămînt factice şi de circumstanţă. Bine că realizatorii ne-au scutit de al doilea marş nupţial cîntat pe basculanta împodobită cu flori şi zîmbete à la minut (primul marş, cu alte personaje, era un fel de repetiţie generală, anticipare a ceea ce avea să se consume cu eroii principali, din fericire pentru spectator, după terminarea filmului).

De ce nu-şi pot menţine oamenii umorul şi verva satirică decît cel mult o oră din 8 lucrătoare? De ce din 2150 metri de peliculă nu putem alege decît o treime capabilă să ne stoarcă zîmbete cu adresă şi efect salutar?

Dialogul spiritual din comedia germană s-ar deplasa el, săracul, din Berlinul unde începe (totuşi alert) acţiunea filmului, spre şantierul unde sfîrşeşte (din păcate) grav, ceremonios. Chiar personajul principal — o actriţă vioaie, cu fizic plăcut şi personalitate — suportă de multe ori, cu succes, dispersarea. Dar ce te faci cu celelalte personaje şi cu altele noi care se fisticesc cînd sînt puse în situaţii de acomodare-şablon şi încadrare în scheme ale colectivităţii binevoitoare?!

Alice MĂNOIU

SCRISOARE DIN R. F. GERMANĂ

de Ulrich GREGOR



Această femeie superbă (Nadja Tiller), această mașină elegantă (Jaguar), acest bărbat distins (Peter Van Eyck)... în această poveste tragică intitulată Rosemarie.



O situație de viață dificilă, un rol dificil pentru Marianne Koch: soție a unui medic fără venituri, ea va încerca, în ciuda exemplelor tentante din jur, să-și sprijine soțul în lupta lui pentru onoarea profesiunii (Căsnicia Dr. Danwitz).



O ultimă confruntare cu conștiința — cu mama — a viitoarei doamne Warren (Lilli Palmer).

Cinematografia vest-germană din anul 1963 poate fi comparată cu un arbore bătrîn, uscat și fără sevă. Încă nu s-a decis în ce parte să se încline și de aceea se mai menține, dar echilibrul său devine din ce în ce mai nestabil. De fapt, situația este următoarea: din pricina concurenței cu televiziunea (care numără mai mult de 7 milioane de spectatori), după prăbușirea numeroaselor case producătoare și de distribuție și după eșecurile artistice și comerciale ale filmelor aparținînd realizatorilor celor mai reputați, producția cinematografică vest-germană nu prea pare departe de un mare impas (de la 115 filme realizate în 1958 s-a ajuns în 1962 la numai 64). Încercarea de a rezolva cauzele de fond ale crizei a născut, de aproape un an de zile, o mișcare a tuturor realizatorilor care se opun cinematografiei „tradiționale". Dar acești tineri realizatori care, cu ocazia Festivalului de la Oberhausen, în 1962, au publicat un manifest răsunător (și care de atunci se recomandă „mișcarea Oberhausen") sînt despărțiți în diferite tendințe și — cu cîteva excepții — n-au putut pînă în prezent să dovedească că posedă forțele și inteligența necesară unei reînnoiri a cinematografiei germane. Dimpotrivă, unele din filmele și declarațiile lor teoretice ne fac să ne temem că acest „nou val" german riscă să se scufunde în sectarism, naționalism și estetism.

ROȘCOVANA ȘI RESTUL

Înainte de a examina mai îndeaproape această mișcare de tineri realizatori, să aruncăm o scurtă privire asupra producției actuale. Trebuie remarcat de la bun început că două din personalitățile proeminente ale cinematografiei germane, Helmut Kautner și Wolfgang Staudte au turnat foarte puțin în ultima vreme; filmele lor, insuficient realizate pe plan artistic, dau impresia că ei nu mai au nimic de spus despre Germania de astăzi. Helmut Kautner a terminat două filme în 1962, amîndouă dezamăgitoare: *Visul lui Lieschen Müller* și *Roșcovana*. După aceste eșecuri, Kautner a lucrat mai mult pentru televiziune și teatru. El reprezintă tipul realizatorului care caută noul în expresia cinematografică, dar neglijează problemele de conținut. În schimb, filmele — reușite — ale lui Wolfgang Staudte: *Trandafiri pentru Domnul procuror* (1959), *Chermesa* (1960) și *Ultimul martor* (1961) se disting în deosebi prin efortul sincer de a face critică socială și politică. Recent, Staudte a terminat filmările unei noi versiuni a *Operei de cinci parale* de Bertolt Brecht. Din păcate, această adaptare trădează caracterul agresiv și amar al operei lui Brecht în profitul unei grandioase reviste colorate. Cruda satiră a unei societăți decadente degenerează aici într-un divertisment somptuos.

Mulți dintre critici au acordat încredere unui al treilea nume, Bernhard Wicki, aflat în afara marii producții, regizor care a început prin a manifesta tendințe antimilitariste foarte onorabile *(Podul* — 1959), ca să eșueze însă aproape imediat cu filmul *Miracolul de la Malachias* (1961). După acest film, Wicki a renunțat să mai lucreze în Germania și a plecat la Hollywood.

Rezultatul acestui sumar tur de orizont este deprimant. Bătrînii maeștri ai cinematografiei vest-germane sînt alungați din producție sau se apropie de declin; ceilalți producători sau realizatori nu știu cum să mai iasă din cercul diabolic al scăderii rețetelor și a calității. Reprezentanții industriei cinematografice vest-germane nu se feresc să se plîngă statului de această situație sinistră, după ei, criza a fost provocată de legile federale. Este adevărat că, în timpul ultimilor ani, cinematografia vest-germană nu a beneficiat de subvenții. De un an însă, guvernul federal, alarmat de situația catastrofală, i-a creat un fond de ajutor. Dar aceste fonduri sînt controlate de o comisie guvernamentală ai căror membri nu au nimic comun cu problemele celei de-a șaptea arte. De aceea un film foarte prost ca *Roșcovana* a primit o subvenție cu totul nemeritată.

CEVA „TABU"

Numai că mizeria cinematografiei vest-germane nu se poate explica doar prin penurie economică, cum pretind reprezentanții industriei cinematografice. Adevăratele cauze rezidă mai ales în lipsa de curaj a producătorilor și în incapacitatea autorilor și a realizatorilor de a surprinde realitatea în devenire, aspectele ei caracteristice și de a reda imaginea ei veridică și critică, eliberată în același timp de clișee și de banalități. Astfel ipoteca unui trecut politic apasă încă pe conștiințe și creează tot felul de complexe. Foarte caracteristic în acest sens sînt crizele de mînie la care se dedă presa și criticii naționaliști ori de cîte ori apare în străinătate un film presupus „antigerman". Pe de altă parte, este foarte regretabil că cinematografia germană neglijează, în afara filmelor lui Staudte, existența acestor probleme atît de arzătoare. În filmul federal (spre deosebire totuși de televiziune, literatură sau teatru), actualitatea politică și socială rămîne „tabu".

Și aici ajungem la problema generațiilor. Scurt-metrajele realizate de către tineri autori, regizori și producători germani au obținut în ultimii ani un mare număr de premii la festivalurile internaționale și au știut să atragă interesul criticii internaționale. Aceste lucrări și succesele lor demonstrează că viitorul cinematografiei germane este de partea celor care au dovedit că vorbesc un limbaj cinematografic nou. În Germania, ca și în alte țări, scurt-metrajele s-au transformat în școală și cîmp de experiențe pentru filmele de lung-metraj.

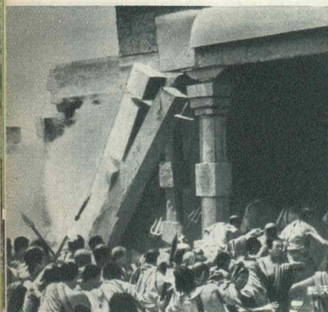
CEA MAI MARE SPERANȚĂ

...în vederea unei eventuale reînnoiri a cinematografiei germane ne-o oferă opera a doi documentariști realiști: Hans-Rolf Strobel și Tichawsky. Amîndoi au lucrat pînă acum pentru televiziune și au realizat cîteva benzi care ar putea salva onoarea cinematografiei germane. Activul lor cuprinde o serie destul de lungă de titluri, dintre care majoritatea reportaje. Acestea se caracterizează aproape totdeauna printr-un ascuțit simț al realității și printr-o voință deosebită de a analiza și de a critica această realitate. Ei își consideră meseria ca un fel de gazetărie cinematografică, ceea ce nu împiedică deloc ca filmele lor să aibă solide calități artistice. *Note din Valea Almuhl* sau filmul despre problemele urbanismului, criticînd violent incuria celor care răspund de mărirea orașului München, este o producție remarcabilă. Dar opera lor cea mai bună rămîne poate acel documentar destul de lung *Notabene Mezzogiorno* care atacă reforma agrară din Italia. Acest lung-metraj (Marele premiu la Festivalul de filme etnografice de la Florența, 1962) este un montaj din mai multe scurt-metraje. El pune pe țărani să vorbească și analizează greutățile cu care se instaurează progresul într-un ținut subdezvoltat. Am dori ca Strobel și Tichawsky să turneze un film asemănător inspirat din realitatea Germaniei de astăzi. În orice caz, ei reprezintă cineaștii de la care se poate aștepta cel mai mult pentru viitorul cinematografiei germane. Din păcate, producătorii, puși mai mult ca oricînd pe vechi rețete și convenințe, par foarte reticenți față de ei și nu le-au încredințat — pînă acum — nici un film.

cinema
SECVENȚE

Mulți dintre spectatori „sar“ peste generic, așa cum alții — deschizind o carte — „trec“ peste prefață. Păcat. În schimb, în fața acestei corăbii de legendă — instinctul spune imediat: „Vikingii!“ Dar cine a filmat Vikingii? Numele operatorului nu merita memorat lingă cel al lui Kirk Douglas? Prea nedrept se greșește în lumea publicului — uitîndu-se de operatori, decoratori, de sunet și de montaj. Jack Cardiff a fost operatorul Vikingilor și numeroși critici l-au socotit „cel mai bun șef de imagine din lume“. În calitate de regizor, Cardiff a filmat în Jugoslavia o continuare a Vikingilor — Corăbiile lungi — lupta lor cu maurii pentru a cuceri comoara clopotului de aur de la St. James. Se spune că pentru realizarea ei „au fost mobilizați toți caii, toți călăreții, toți luptătorii și toți acrobații Jugoslaviei“...





Epidemia superproducțiilor continuă, cucerind pămînturi noi. De pildă, Japonia. Apar producții uriașe, producții-mamut, subiecte-miracol, reclame formidabile. Budha, de pildă, o poveste de 160 de minute, pe ecran de 70 mm, plasată cu 3 000 de ani în urmă. „Cea mai extraordinară poveste a fascinantului Orient!“ anunță — categoric — serviciile de publicitate. Probabil... Acest simplu atac al templului, cu tridente și suliți cumplite, nu e joacă. Și totuși — melancolie: biata spadă de lemn cu care se sinucide tînărul din Harakiri — un moft, firește, față de teribilele arme din Budha — continuă să ne joace în fața ochilor.



După cucerirea Troiei, asaltul Cartaginei, invazia mongolilor, ba chiar a tătarilor — cineaștii comerciali au mai descoperit un mare măcel, nebifat, deocamdată, pe ecran: arderea Romei de către Neron. Regizorul italian Malatesta a dus la capăt această sarcină grea căci de la acel eveniment încoace, din păcate, multe alte incendii, disproporționat mai singeroase, au trecut prin fața ochilor noștri, asprindu-ne privirile și făcîndu-ne ingrați cu trucajele. (În cel de al doilea război mondial, s-au consumat 6 megatone de explozibil.) Să sperăm că realizatorii recentului „masacru“ nu au uitat cele din urmă cuvinte ale lui Neron: „Ah, ce artist moare odată cu mine!“



O imagine în contrast violent cu precedentele, o imagine-șoc, — așa cum cere Eisenstein în lecțiile sale despre montaj. După asalturile budhiste, îmbarcările vikingilor și Neron — o relaxare în diafan: Frumoasa din pădurea adormită, inuzabilul balet ceaikovskian, filmat la Lenfilm, cu soliștii Teatrului academic Kirov, cunoscuți și de spectatorii noștri.

În schimb — fiindcă vrem să facem din imaginea-șoc un leit-motiv al prezentării noastre — iată Periculoasa călătorie, mic poem jugoslav, ușor naiv, de bărbăție ingenuă, pe aceeași temă a războiului: doi internați dintr-un lagăr hitlerist din Silezia — Slavko, în vîrstă de 8 ani, și Janko, mai mare, chiar 12 ani — evadează și pleacă pînă în Jugoslavia ca să-i ducă prietenei lor grav bolnave, Milica, mere din livezile slovene. Milica le-a spus că doar merele „de-acasă“ o pot vindeca. Asta-i tot; se duc din Silezia în Jugoslavia, în plin război, și-i aduc fetiței mere; care — exact, ați ghicit, măcar între copii totul să se sfîrșească frumos, ei au dreptul la happy-end — care, deci, se face bine și mușcă fericită din cele mai pure mere ale pămîntului.



Școala cinematografică poloneză e departe de a „se pierde“ în diafan. Războiul, complicațiile imediate ale păcii, consecințele mai îndepărtate ale flagelului, interferențele permanente ale războiului și păcii în psihologie — toate aceste teme își continuă asaltul. Filmele au impus tuturor o optică originală: războiul e privit fără trucaje de afect, cu efecte sobre, cu violență emoțională, căutîndu-se, mai cu seamă o demistificare a eroismului de paradă și a egoismului primar. E un cinematograf problematic, cu multe soluții nesigure care excită, desigur ochiul critic. Jerzy Passendorfer — un bun reprezentant al școlii regizorale poloneze — a terminat de curînd Botezul focului, un film care nu se îndepărtează — după cît se pare — de dramatismul caracteristic.



O ultimă
ca să fim c
londoneză —
Willinson ș
dintre actrițe
turile (cinci
vastă, regiza
debutanți pe
filmului e
regard, fina
Ideea e de a
apărut, după
tr-o luminie
cei, gherete
sine acolo
latin „al Să
seamnă o d
ar spune un
alte multe c
Anatole Fran





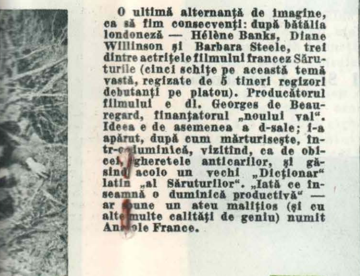




La 23 de ani, în 1929, Alberto Moravia plătea 5 000 de lire editorului său pentru ca acesta să-și acopere cheltuielile necesare imprimării „Indiferenților"; era primul său roman. Era o poveste feroce, o luptă feroce în adîncul unei familii bogate aflată în acel amurg „original" — cum zicea Balzac, — numit faliment. O luptă pentru bani în care se amestecă, sordid, „patul". Moraliștii au fost scandalizați, fasciștii au cerut interzicerea, în timp ce criticii numărau greșelile de sintaxă. În 1964, „Indiferenții" numără 15 ediții, traduceri — pe tot globul, producătorii se bat pentru ecranizare, cel care cîștigă, Franco Cristaldi, construiește o distribuție „de zile mari": Paulette Goddard („steaua" de lungă traiectorie lansată de Chaplin în Timpuri noi) Shelley Winters (premiul Oscar pentru interpretarea D-nei Van Dan în Jurnalul Annei Frank) și Claudia Cardinale, artista preferată de romancier și recomandată tuturor celor care vor să-i ecranizeze opera literară. Într-un cuvînt, după un sfert de secol de la apariție, critica așteaptă Indiferenții ca pe un eveniment. Père Balzac, patronul luptelor financiar-editoriale, ar surîde ca ori de cîte ori adevărul rostit de un scriitor se dovedește durabil și își ia revanșa asupra societății. Lui, ca și lui Moravia, îi plăceau cuvintele lui Marat: „M-am obișnuit să spun azi, ceea ce voi veți spune mîine!"...



La antipodul lumii „Indiferenților", — Sophia Loren în Ieri, azi, mîine, regizat de De Sica, e o „interesată", dar în acea viziune dulce-amară a neorealismului aplecat asupra problemelor oamenilor simpli. Soție de șomer, gravidă, Adelina vinde țigări la bursa neagră și firește, e prinsă. Evenimentul biologic îi asigură însă o punere în libertate supravegheată, care merge pînă la 6 luni după naștere. Descoperind această lege „fericită", femeia din popor i se adaptează cu sarcasm bonom; timp de 5 ani, ea va fi permanent însărcinată, asigurînd astfel „comerțul" și evitînd închisoarea. Peste anecdota savuroasă, merită reținută imaginea unei Sophii Loren populare, materne (nu mai puțin de 7 copii), transfigurată de marile griji-mărunte ale zilei, în polemică deschisă cu gustul snob, neinteresat decît de frumusețea scandaloasă, fără conținut adînc.



Englezii — „recii", „blazații" englezi — continuă să se bată cu sete, în stradă, în piață, ca să nu mai vorbim de rugby. În Informatorii — două bande de gangsteri își dispută o bancă venerabilă, neezitînd să folosească pe lîngă revolvere, și benignele chei franțuzești.



O ultimă alternanță de imagine, ca să fim consecvenți: după bătălia londoneză — Hélène Banks, Diane Willinson și Barbara Steele, trei dintre actrițele filmului francez Săruturile (cinci schițe pe această temă vastă, regizate de 5 tineri regizori debutanți pe platou). Producătorul filmului e dl. Georges de Beauregard, finanțatorul „noului val". Ideea e de asemenea a d-sale; i-a apărut, după cum mărturisește, într-o duminică, vizitînd, ca de obicei, gheretele anticarilor, și găsind acolo un vechi „Dicționar" latin „al Săruturilor". „Iată ce înseamnă o duminică productivă" — ar spune un ateu malițios (și cu alte multe calități de geniu) numit Anatole France.



Și, în sfîrșit — pentru a încheia cu zîmbetul pe buze — Jerry Lewis (în Cine se gîndește la prăvălie?), mereu „trăznit", mereu excesiv, mereu bufon cu artă, căutînd ager, sub grimasă și surîs, vulnerabilitatea ridicolă a obișnuințelor.

INFORMAȚII

DEFA a ales-o pe actrița poloneză Anna Prucnal pentru rolul Senty, fata lui Daland, din versiunea cinematografică a operei lui Richard Wagner, Vasul fantomă. Anna Prucnal a debutat cu puțini ani în urmă la Teatrul satiric studențesc din Varșovia. Succesul obținut l-a determinat pe regizorul bulgar Vilceanov s-o distribuie în filmul Soare și umbră.

REGIZORUL suedez Jörn Donner i-a propus lui Zbigniew Cybulski să interpreteze rolul principal în filmul la care lucrează în prezent. Cybulski (care a început mai de mult o carieră cinematografică internațională fiind solicitat de către Audiberti să joace în filmul francez Păpușa) va apărea alături de excelenta actriță suedeză, Harriet Andersson.

ROBERT HOSSEIN pregătește un nou film pe care intenționează să-l realizeze în coproducție cu studiourile „Jugoslavija Film" și în care ar urma să semneze scenariul și regia și să interpreteze rolul principal. Hossein nu este la prima colaborare cu cinematografia jugoslavă: el a mai participat (ca „împărat al Chinei") la realizarea coproducției franco-italo-jugoslave Marco Polo, semnată de regizorul francez Denis de la Patellière. Amintim că în alte roluri au mai apărut Orson Welles, Folco Lulli, Anthony Quinn, Mica Oriović, Ivona Kosirović și Horst Buchholz în chip de Marco Polo.

ULTIMA piesă a lui Arthur Miller este intitulată „După prăbușire" și este inspirată de experiența unei dramatice căsătorii (propria sa căsătorie cu Marilyn Monroe). Piesa e pusă în scenă de Elia Kazan (care apare de altfel și într-unul din roluri) și este interpretată de Jason Robards Jr. și Barbara Loden. Aceasta din urmă a recompus se pare atît de autentic personajul soției care se autodistruge încît opinia publică dispusă să găsească în orice „o cheie" a fost șocată. În consecință, autorul a devenit ținta unor atacuri pe cît de furioase pe atît de ipocrite — și toate acestea în ciuda faptului că „După prăbușire" este considerată de mulți critici competenți cea mai reușită operă literară a lui Miller.

TÎNĂRUL cineast brazilian Nelson Pereira dos Santos s-a făcut remarcat chiar de la debut prin Rio, zona Nord și Rio, 40°, două cronici neorealiste ale vieții zilnice în faimoasa metropolă braziliană. A urmat apoi o peliculă cam melodramatică, Mandacaru, și, în sfîrșit, un film intitulat Vidassecas (Vieți sterpe) care poate fi considerat o indiscutabilă reușită. Inspirat de romanul scriitorului brazilian Graciliano Ramos, dos Santos pune în scenă viața unei familii sărace din nord-estul țării, care încearcă să scape de infernul faimosului „poligon al secetei", așa-numita caătinga, acel teribil deșert cu arbuști pitici și uscați în care apa este mai prețioasă decît aurul. Meritul esențial al filmului constă în marea sa sobrietate, în profundul umanism și mai ales în forța cu care reușește să redea atmosfera apăsătoare a acestor ținuturi tropicale.

INVITAT de către Asociația de prietenie franco-sovietică, Mark Donskoi a făcut în luna decembrie un „tur al Franței", prezentîndu-și ultimile sale filme: Foma Gordeev și Bună ziua copii. În mai multe rînduri, celebrul realizator sovietic a vorbit la cinemateca franceză în fața unui auditoriu numeros, expunîndu-și în cuvinte emoționante crezul său artistic și moral: „a sluji omul în cadrul unui umanism combatant și a încerca, pentru aceasta, mijloace de expresie personale". Retrospectiva organizată de cinemateca franceză a cuprins 11 filme (din 22 cîte reprezintă pînă în prezent creația lui Donskoi).

ALEX JOFFÉ va realiza în acest an Roșu și alb, povestea peripețiilor unui șofer de taxi parizian (Bourvil) care pleacă să viziteze Moscova la volanul mașinii sale. O parte din film se va desfășura la Paris, o altă parte va descrie călătoria, iar restul povestirii cinematografice va avea ca decor capitala Uniunii Sovietice.

VETERANUL danez Carl Th. Dreyer a împlinit nu de mult 75 de ani. Pentru a-și celebra cît mai festiv aniversarea, el a hotărît să se înapoieze pe platourile cinematografice după o absență de 13 ani. Filmul pe care îl va dirija este o ecranizare a operei scriitorului suedez Hjalmar Sodeberg, Gertrud. În rolul titular: marea actriță de la Teatrul regal danez, Bodil Kjer.

PIER PAOLO PASOLINI intenționează să realizeze filmul anti-religios Evanghelia după Matei după un scenariu propriu. Filmările vor fi făcute în Israel și Iordania. Pentru a se fixa asupra distribuției, Pasolini a urmărit multe spectacole de teatru în speranța că va găsi interpreți pentru rolurile principale ale filmului, dar se pare că investigațiile sale n-au fost încununate de succes. El va apela la serviciile unor prieteni. Referindu-se la viitoarea sa operă, Pasolini a declarat că-și dorește un film plin de poezie (cu muzică de Bach și Mozart), cu imagini realizate în maniera picturală a lui Piero della Francesca, care să nu contrazică ideile unui autor format în anii Rezistenței împotriva fascismului.

CUNOSCUTUL producător italian Dino de Laurentiis și-a propus (a cîta oară?) să ecranizeze biblia și a hotărît să-și asigure colaborarea unora dintre cei mai mari cineaști contemporani. Aceștia însă și-au declinat răspunderea de a realiza un astfel de film. William Wyler nu e de acord cu însăși narațiunea „divină": cum să filmeze un tată care-și ucide fiul? Fellini s-a arătat sceptic cînd a fost vorba de realizarea episodului: „arca lui Noe": cum să intre animalele pe vas, două cîte două sau devalma? Robert Bresson vede cuplul biblic lipsit de orice piesă vestimentară, vorbind — spre bucuria lui Aznavour — armenește. Orson Welles propune și el o „revizuire" a vechiului testament, lucru care ar îngreuna și mai mult sarcina producătorului. Se pare că Laurentiis a găsit totuși un regizor care promite să turneze el singur toate poveștile biblice: e vorba de John Huston.

REGIZORUL englez Tony Richardson (Gustul mierii, Privește înapoi cu mînie și Tom Jones) va ecraniza romanul „Moartea la Hollywood" al scriitoarei Evelyn Waugh. Filmul va fi o cronică a vieții în cetatea americană a celei de a șaptea arte. Richardson, care a turnat deja la Hollywood, a declarat: „sînt fericit că am plecat de acolo pentru că, e cert, la Hollywood n-aș putea face niciodată filme adevărate. E imposibil să creezi ceva bun și interesant sub auspiciile marilor studiouri americane pentru care condiția succesului o constituie în exclusivitate efectele ieftine, publicitare". Sperăm că, în noul său film, realizatorul lui Tom Jones va ști să privească înapoi cu mînie spre Hollywood.

MARELE regizor Ingmar Bergman e pe cale de a realiza cea mai costisitoare producție cinematografică suedeză: filmul al cărui titlu provizoriu este A nu se vorbi niciodată despre femei. O comedie color turnată în vestul peninsulei scandinave. Cheltuielile se vor ridica la cifre amețitoare. În rolurile principale vor apărea Harriet Andersson, Eva Dahlbeck și Karin Kavli.

ÎN UNIUNEA SOVIETICĂ există:
40 de studiouri cinematografice
Sălile de cinema sînt frecventate anual de:
circa 4 miliarde de spectatori
În anii de după război cineaștii sovietici au prezentat la festivalurile internaționale:
peste 300 de filme
și au obținut:
250 de premii și diplome
Institutul de cinematografie din U.R.S.S. are:
40 de ani de existență:
și a format:
mai mult de 3 000 de specialiști
Din 1963 există în întreaga Uniune Sovietică:
cca. 2500 de studiouri de amatori
Numai la Moscova activează:
30 000 de cineaști amatori
Entuziaștii acestei arte susțin că omul de mîine se va sluji de aparatul de filmat precum noi, cei de azi, de bloc-notes.



① Mitrea Cocor în interpretarea lui Septimiu Sever ② Cadrul acesta surprinde un moment de mare încordare din filmul Desfăşurarea: Ilie Barbu căruia i-a dat viaţă cu strălucire Colea Răutu ③ Lucia Mara şi Dorin Dron, unul din cuplurile izbutite ale filmului Erupţia.

cinema
RETROSPECTIVĂ

eroul-
evoluţie şi semnificaţie

„Dacă s-ar putea cinematografia şi fonografia conţinutul unui roman, am vedea pe pînză figurile personajelor, gesturile lor, toată înfăţişarea şi purtarea lor şi am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămîne ceva: *ceea ce autorul citeşte în sufletul personajelor sale.*" (G. Ibrăileanu „Creaţie şi analiză"). Judecata aceasta, făcută într-o epocă în care cinematograful îndemna mai mult la pesimism, decît la entuziasm, era de largă circulaţie. Ea avea să fie adesea vehement susţinută, argumentată, amendată de numeroşi oameni de litere care continuau să socotească filmul, cu toată evoluţia celei de-a şaptea arte, incapabil de analiză psihologică.

Deşi multe producţii cinematografice plagiau cu naivitate o literatură periferică, deşi filmul de fast, de mare spectacol era gustat (şi, ca atare, realizat în serie) tînăra artă începea să-şi demonstreze, la început prin cîteva excepţii, posibilitatea de a înfăţişa caractere, evoluţii umane interesante, nu doar fantoşe searbăde. Filmele realizate între '930—'940 de un Renoir sau Carné, cele turnate în timpul războiului de un Orson Welles (ne gîndim mai ales la *Cetăţeanul Kane* — 1941), producţii de după război semnate de Roberto Rossellini, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Mihail Romm, Gr. Ciuhrai (evident, enumerarea este incompletă) fac ca „eroul de pe pînză" să înceteze a mai fi un manechin bine pus în cadru şi să devină verosimil.

Filmul romînesc artistic a trecut în ceea ce priveşte evoluţia şi maturizarea concepţiei despre personaj prin cîteva din etapele exemplificate de cinematografia mondială. În 15 ani de existenţă (de la premiera filmului *Răsună Valea*, care a avut loc în 1949), de căutări, de reuşite şi nereuşite artistice, cinematografia noastră a adus pe ecran personaje diferite, traiectorii umane mai mult sau mai puţin interesante, eroi care, treptat, cîştigau identitatea.

Apropierea de om, de valoarea şi forţa creatoare a aceluia care în societatea noastră socialistă a devenit pivotul noii realităţi, oglindirea artistică a chipului contemporanului, au fost cerinţele fundamentale aflate de la început în faţa cinematografiei romîneşti. Pentru a se ajunge la filme ca *Valurile Dunării*, *Setea* sau *Lupeni 29*, în care personajele conving şi emoţionează, a fost nevoie de un drum lung care fără a fi lipsit de asperităţi, de ezitări, a însemnat, în direcţia sa principală, progres.

Încă de la început, cinematografia noastră realist-socialistă s-a arătat preocupată de problema eroului pozitiv. Trebuie spus că filmul romînesc (cu rare excepţii) n-a reluat teza eroului pozitiv „cu pete", pe care literatura a cunoscut-o întrucîtva. În schimb, a existat situaţia inversă: personajul rigid, schematic, sărăcit sufleteşte. Aceasta în primul rînd datorită neîncrederii în faptul particular, în capacitatea lui de a conţine semnificaţii ideologice generale. Afirmaţia poate fi exemplificată chiar de la *Răsună Valea*. Primul sol al filmului artistic romînesc de după eliberare surprinde elanul colectiv caracteristic pentru marile şantiere naţionale. Paul Călinescu a fixat pe peliculă ceva din efervescenţa, din atmosfera de reconstrucţie a epocii. Acel „Bumbeşti-Livezeni", scandat de tineri, răsună cu o deosebită forţă emotivă. Dar tipurile umane, personajele, n-au viaţă. Petre rămîne doar o ilustraţie pentru teza entuziasmului; Ion (pînă la brusca sa transformare, pe şantier), eternul pierde-vară. Sanda şi Radu, care au fost prezentaţi ca idealuri de eroi pozitivi sînt, poate, cei mai şterşi, cei mai puţin particularizaţi. În schimb, spectatorii care au văzut *Răsună Valea* şi-l amintesc pe „negativul" Niky Goguleanu. Şi asta pentru că personajul era bine conturat (cu mijloacele satirei), bine individualizat.

Ideia lui Bielinski: „...fiecare tip e pentru cititor un necunoscut-cunoscut" („Despre nuvela rusă şi nuvelele Dl. Gogol"), aplicabilă şi în cinematografie, este preluată de filmul romînesc al acestei perioade de început cu o lacună esenţială: necunoscutul se face foarte rar cunoscut (în sensul dezvăluirii caracterului). Lucrul acesta nu se întîmplă numai în *Răsună Valea, Nepoţii Gornistului* şi *Răsarea soarele* (scenariul: Cezar Petrescu şi Mihai Novicov, regia: Dinu Negreanu) încearcă fresca istorică. Urmărind o lungă perioadă (peste 25 de ani), incluzînd evenimente legate de primul şi cel de-al doilea război mondial, filmul acesta în două serii poartă ideia importantă a luptei dusă de partid în anii ilegalităţii. Autorilor le-au izbutit unele personaje (Andronie Ruja, Stanca Dorobanţu). Portretizarea eroului principal însă n-a scăpat de schematism. Cristea — cel de-al treilea descendent al familiei Dorobanţu — rămîne prea adesea doar un tribun al ideilor autorilor. Identitatea, personalitatea sa nu se disting din acele detalii de viaţă necesare pentru a împlini un caracter. Stilul enunţiativ este prezent şi în portretizarea lui Ilieş ori a Siminei (din acţiunile, destul de numeroase, la care participă aceste două personaje nu aflăm prea mult despre ele, nu ajungem să le cunoaştem).

Primul personaj care avea să fie reţinut de public în filmul romînesc se numea Mitrea Cocor

cinema
ŞANTIER

Colocviu asupra „SĂRUTULUI"



Graţiela Albini şi Emanoil Petruţ susţin în filmul Sărutul partiturile dramatice ale celor doi eroi principali.



şi aparţinea beletristicii sadoveniene. Aşadar o individualitate, un erou moştenit din literatură şi nu unul creat, imaginat special pentru ecran! Regizorul Victor Iliu a transpus romanul în film cu acurateţe cinematografică. Destinul lui Mitrea, drumul său spre înţelegerea relaţiilor sociale ale satului, sînt limpede oglindite pe peliculă. Nu se poate în acelaşi timp să nu recunoaştem un anume *ilustrativism* prezent în ecranizare, o eludare a sondajului psihologic.

Istoriceşte, *Mitrea Cocor* este anterior producţiilor *Nepoţii Gornistului* şi *Răsare soarele.* L-am menţionat însă abia acum pentru a-l asocia cu alt film inspirat de literatură — *Desfăşurarea* (1954). Ambele lucrări refac pe peliculă momente istorice din viaţa satului romînesc: întoarcerea de pe front şi luarea pămîntului *(Mitrea Cocor)*, începutul colectivizării *(Desfăşurarea)*.

Despre Ilie Barbu, personajul principal al *Desfăşurării* (ampla nuvelă a lui Marin Preda, transpusă cinematografic de Paul Călinescu) s-a scris adesea. Revenim, nu din dorinţa de a repeta lucruri ştiute, ci pentru a preciza că o dată cu acest erou, filmul romînesc atinge, pentru prima dată, ceea ce un critic numea „prim-planul psihologic" (nu e vorba deci de accepţia pur tehnică a termenului prim-plan). *Desfăşurarea* este filmul ridicării frunţii, al demnităţii şi îndrăznelii recîştigate, al omeniei. Cinematograful nu s-a mulţumit de data aceasta doar să *ilustreze* literatura, ci a *asimilat-o* şi a îmbogăţit-o cu posibilităţile sale. Starea sufletească a lui Ilie Barbu se defineşte din îmbinarea unei suite de detalii semnificative pentru eliberarea sa de inerţia morală. Bine construită, echilibrată, dramaturgia caracterului duce înainte naraţiunea.

Nici în ceea ce priveşte dezvăluirea caracterelor prin intermediul conflictului, filmul romînesc nu obţine de la început certitudini. Schiţat numai în *Răsună Valea*, conflictul devine acut în *Nepoţii Gornistului* sau *Răsare soarele.* Rezonanţele sociale puternice ale conflictului îşi aduc contribuţia la concretizarea unora dintre personaje, nu însă pe măsura situaţiilor şi, mai ales, nu întotdeauna a principalilor eroi. Abia în *Desfăşurarea* caracterul se dezvoltă direct legat de conflict (amintim, în acest sens, ca punct dramatic culminant, venirea lui Ilie Barbu în casa chiaburului Trafulică, secvenţă montată dintr-o suită de prim-planuri foarte expresive). În producţii ulterioare *Desfăşurării*, se vădeşte nu de puţine ori o alunecare spre un mobil fals al conflictului (aşa se întîmplă, de pildă, cu *Rîpa dracului*). Strădania omului de a stăpîni natura a furnizat conflictul *Erupţiei.* Deşi filmul este un pas înainte pe calea stăpînirii măiestriei cinematografice (şi are pe generic numele a doi creatori talentaţi: Liviu Ciulei şi Grigore Ionescu), totuşi el nu depăşeşte o *viziune spectaculoasă* asupra peisajului industrial în cadrul căruia eroii principali (prea mulţi la număr) nu capătă personalitate distinctă.

Arareori cineaştii romîni şi-au amintit o altă trăsătură de caracter care este specifică omului de astăzi — romantismul. Contemporanul nostru romantic nu mai are reacţiile unui inadaptabil sau ale unui învins. El este omul care concepe lumea în mod activ, în avîntul transformărilor pe care le aduce socialismul. Romantismul său ţine de căutare, de creaţie, este foarte mult faustic şi de loc reverie goală. Paul Călinescu — cu *Răsună Valea* — a oferit doar imaginea unui colectiv animat de îndrăzneală romantică. Regretatul Jean Mihail a încercat să contureze în ultimele sale filme *(Brigada lui Ionuţ* — 1954 şi *Rîpa dracului* — 1956) ceva din acest tip de romantic. Minerul Ionuţ Baciu *(Brigada lui Ionuţ)* se străduie, lucrează nopţile pentru a izbuti o inovaţie, însufleţeşte o brigadă plină de energie, este un tumultos. Aceste date iniţiale cu care pleacă la drum eroul rămîn însă doar etichete. Filmul nu-l analizează pe Ionuţ, ci se concentrează asupra unui sabotaj care a avut loc în mină. Tudor şi Florinte (din *Rîpa dracului)* porneau şi ei de la premizele unor eroi romantici ai zilelor noastre. Dar şi aici conflictul nu are în centrul său viaţa şi preocupările personajelor, ci faptele exterioare, introduse pentru a suprasatura povestirea.

Ne oprim la aceste consideraţii la perioada din cinematografia artistică romînească pe care o încheie *Erupţia* (1957). Articolul următor, în care vom continua prezentarea evoluţiei personajului în filmele noastre, va începe de la o altă realizare a lui Liviu Ciulei — *Valurile Dunării* (1959).

Al. RACOVICEANU

La Suceava, primăvara îşi renega imaginea devenită tradiţională. Era frig, viscol, dar nu şi suficientă zăpadă. Ea se aducea uneori... din împrejurimi. Urmînd transmutaţiile zăpezii, am întîlnit echipa viitorului film romînesc *Sărutul.*

În jurul „platoului" zeci de localnici urmăresc „pe viu" miracolul creării celei mai miraculoase arte. Şi tot ei îşi oferă ospitalieri casele pentru a găzdui, de-a lungul orelor de filmare, camera de machiaj, garderoba şi pe cineaşti, în clipele de odihnă, acestea din urmă, cînd foarte rare, cînd mai dese, dictate de inconsecvenţe solare. „Pentru noi plastica filmului se încadrează într-o atmosferă unitară prin contrarii — lumea obscură a singurătăţii eroinei şi strălucirea albă a vieţii din jur", ne-a precizat într-o astfel de pauză operatorul Costache Ciubotaru. „Sau, mai exact, alb-negrul are o clară funcţionalitate dramaturgică" — completează arhitectul Marcel Bogos. Discuţia rămîne însă aici, pentru că, între timp, afară culorile îşi recăpătaseră funcţionalitatea pierdută. Ieşise soarele, deci se putea filma.

În faţa unui camion cu fructe, Petre şi Saveta — eroii acestui film. La 5 ani după război, Saveta îşi mai aşteaptă bărbatul de a cărui moarte ar avea motive să fie sigură. Mimează aşteptarea, ascunde adevărul pentru a nu fi silită să povestească o groaznică întîmplare a trecutului. Se retrage din faţa lumii, a iubirii, a lui Petre, rămîne singură. Sau, mai exact, ar fi putut rămîne singură. „Dar, ne spune Lucian Bratu, ideea filmului e foarte generoasă — noi putem scăpa oamenii de spaimele trecutului". Ideea este reluată şi dezvoltată de scenarist, scriitorul Alecu Ivan Ghilia: „În lumea noastră, dialectica sentimentului cu infuzia tonică a vieţii poate smulge pe om din singurătate. În destinul acestei femei mă interesează nu atît latura erotică, cî faptul că din clipa în care se va descătuşa de dramele ei, îşi va găsi fericirea, echilibrul interior, candorile pierdute din pricina războiului".

„Finalul mi se pare foarte frumos, nuanţat, ne spune la rîndu-i Graţiela Albini, interpreta Savetei.





Interpreţii rolurilor principale şi regizorul Lucian Bratu la filmarea exterioarelor de iarnă

Aş vrea să exprim o puternică şi complexă viaţă interioară, în puţine cuvinte şi gesturi, mai mult prin privire."

„Este şi ceea ce m-a făcut să mă simt foarte bine alături de colega mea, a continuat Emanoil Petruţ, interpretul lui Petre. Şi pentru mine este important felul în care voi interpreta finalul — după confesiunea Savetei. Petre pleacă. Nu e vorba de o despărţire, el înţelege că trebuie să-mi mai dea răgaz, să nu forţeze. Aşadar, fără convenţionalul happy-end. Într-un fel, personajul meu este, folosind o referire, un „om care aduce ploaia."

În discuţia cu regizorul Lucian Bratu (cunoscut spectatorilor din *Secretul cifrului* şi *Tudor*), am regăsit aceeaşi pasiune: „Pentru mine filmul reprezintă un pas înainte în sensul unor căutări deosebite de preocupările din filmele anterioare (caracterizate mai ales printr-un filon epic, în care faptica cinematografică juca un mare rol). Acum aş vrea să descopăr viaţa interioară a personajelor nu atît în acţiuni largi, ci de-a lungul unor procese intime, desfăşurate în faţa spectatorilor".

Iar colaboratorul său de la cele două filme amintite, operatorul Costache Ciubotaru îi reia ideea: «Am vrea să obţinem o participare emoţionată a spectatorilor la frămîntările personajelor noastre. Saveta are de parcurs o evoluţie interesantă pe care o voi urmări portretistic, iar lui Emanoil Petruţ (cu care lucrez la al 3-lea film) voi încerca să-i dezvălui o nouă „faţă"».

Fiind vorba despre plastica filmului, mi s-a părut indispensabilă intervenţia lui Marcel Bogos (a semnat scenografia lui *Codin*, *Paşi spre lună*, *Străinul*): „Cu *Sărutul* s-a realizat un vechi deziderat al meu, acela de a realiza şi decorul şi costumele — ceea ce asigură o unitate în viziunea filmului. Am colindat mult prin ţară şi am găsit acest sat de lîngă Suceava, foarte interesant arhitectonic, precum şi prin tipologia sa umană şi costumele localnicilor. Vom utiliza cît mai puţină recuzită confecţionată, majoritatea costumelor şi obiectelor fiind cumpărate de aici."

Tot particularităţile acestei regiuni îl preocupă, nu plastic ci acustic, pe inginerul de sunet al filmului, Silviu Camil: „Coloana sonoră a filmului va avea un suport general de ambianţă, datini de iarnă (acţiunea se petrece în ultima lună a anului) pentru cunoaşterea şi înregistrarea cărora am străbătut împrejurimile în perioada de pregătire a filmului".

Discuţia nu a avut loc la o masă rotundă. Dar preocupările comune şi spiritul de echipă sînt evidente. Discuţia nu a putut include nici pe toţi participanţii la realizarea filmului dintre care amintim pe regizorul secund Hristu Poluxis, operatorul secund Ion Cucereanu, actorii: Maria Cupcea, Vasile Ichim, Gh. Novac, Ion Manolescu, Emil Bogdagescu, directorul filmului Ion Lascu.

Antoaneta TĂNĂSESCU

ci
ne
ma

În vizită la DINA COCEA



Dina Cocea: „Adevăratul meu debut îl constituie rolul din Neamul Şoimăreştilor."

Am vizitat-o pe Dina Cocea la sediul Asociaţiei lucrătorilor din instituţiile teatrale şi muzicale (A.T.M.) de pe strada Nicolae Filipescu, într-o dimineaţă de martie. Prestigioasă slujitoare a primei noastre scene, Dina Cocea a înregistrat succese memorabile, care vin să se adauge marilor sale merite de activistă pe tărîm obştesc şi diplomatic (actriţa reprezintă ţara noastră într-unul din comitetele speciale pentru cultură ale O.N.U.)

Urmărind-o pe scena Naţionalului, ne-am întrebat de ce nu apare în filme, de ce ocoleşte mirajele celei de-a şaptea arte şi cînd am aflat că regizorul Mircea Drăgan a chemat-o să interpreteze un rol în Neamul Şoimăreştilor, *ne-am spus că un debut în film nu e niciodată tardiv şi că prezenţa cunoscutei actriţe pe genericul ecranizării operei sadoveniene nu poate fi decît de bun augur.*

Deşi, Neamul Şoimăreştilor *nu-i prilejuieşte interlocutoarei noastre decît într-o anumită măsură debutul în cinematografie fiindcă, în urmă cu un an, numele Dinei Cocea putea fi citit pe afişul filmului de antologie* Lanterna cu amintiri, *datorat lui Jean Georgescu.*

— Cu ce prilej aţi apărut pentru întîia oară în faţa unei camere de luat vederi?

D.C.: Era în 1939. Regizorul Ion Şahighian turna filmul *O noapte de pomină* pe unul dintre rudimentarele platouri din marginea Bucureştiului. M-a solicitat pentru un „rolişor". Am cîntat (pe atunci aveam voce) un şlagăr care avea să facă adevărată epocă: „Păstrează-mă doar pentru tine" de Henri Mălineanu. Cînd Jean Georgescu a realizat filmul *Lanterna cu amintiri*, foarfeca de montaj a reţinut şi secvenţa în care am apărut eu, lucru care mi-a dat mari emoţii la premieră. Dar, cu toată nostalgia, trebuie să recunosc că adevăratul meu debut îl constituie rolul din *Neamul Şoimăreştilor* şi nu acela — îndepărtat — din *O noapte de pomină*.

— Ce rol v-a încredinţat Mircea Drăgan?

D.C.: Rolul Elisabetei Movilă.

— Şi care e ultimul rol interpretat în teatru?

D.C.: Tot o Elisabetă. Regina Elisabeta a Angliei din „Maria Stuart" de Schiller, un rol foarte greu şi drag, pe care l-am pregătit minuţios, pe parcursul a mai multe luni de studiu.

— Cum v-aţi „împărţit" între două epoci istorice, între două Elisabete...

D.C.: Am abordat rolul din film cu mult curaj şi în acelaşi timp cu docilitate.

— La ce vă referiţi?

D.C.: La încrederea pe care o am în realizatorii filmului, în viziunea regizorului şi a semnatarului imaginii. Pentru mine talentul lui Drăgan s-a confirmat cu strălucire în filme ca: *Setea* şi *Lupeni 29* şi am certitudinea că urmîndu-l — cu docilitate, cum am mai spus — nu greşesc. A trebuit să las la uşa platoului ceva din siguranţa pe care mi-au dat-o anii petrecuţi pe scenă, să mă apropii de film cu gîndul că încerc o experienţă nouă în care succesul nu poate fi obţinut cu facilitate. În teatru, artistul are rara şansă de a fi martorul reacţiilor spontane ale publicului, de a se conduce după ele şi de a se controla cu promptitudine. În film există o serie de intermediari tehnici între interpret şi spectator şi trebuie să lupţi cu tine însuţi pentru a-ţi păstra — întreagă — emoţia... A te familiariza cu lumea filmului înseamnă de fapt a-ţi apăra emoţia! Trebuie să te detaşezi de tot acest context tehnic, mecanic, trebuie, animat de dorinţa de a transfigura idei, să-ţi trăieşti febril şi cu simplitate rolul. Să nu uităm, regizorul are o misiune capitală şi trebuie să-ţi subordonezi viziunea concepţiei lui despre întregul film, să te integrezi atmosferei generale.

În ceea ce mă priveşte, ani în şir am refuzat să fac film nefiind sigură că mijloacele artistice care mi-au ajutat să ajung la succes în teatru mă vor mai sluji şi pe platou.

— Ce v-a convins să vă înfrîngeţi această îndoială?

D.C.: Creaţiile unor mari actori ca George Vraca, Ştefan Ciubotăraşu (uimitor de modest şi de copil în studiou) şi George Calboreanu, a cărui dragoste pentru film îi „subminează" serios vechiul amor purtat scenei. Cînd am auzit că Vraca va juca în *Tudor*, m-am întrebat dacă acest actor care e prin excelenţă un actor de teatru va izbuti şi o mare creaţie filmică. Impresia cu care am rămas după vizionarea filmului a fost de-a dreptul copleşitoare: Vraca şi-a înnoit creator posibilităţile de exprimare, a izbutit să fie, miraculos, altul. Marele actor de teatru se dovedea a fi şi un mare actor de film. În multe cazuri însă, actorii noştri de frunte nu sînt solicitaţi să interpreteze roluri pe măsura lor. E bine să-ţi asiguri pentru roluri mici, colaborarea unor mari actori. Dar regizorii noştri exagerează! Aproape toate rolurile principale ale peliculelor realizate în ultimii ani au fost încredinţate unor actori mai neexperimentaţi... Cînd se va scrie un film pentru Calboreanu?

— Care credeţi că e motivul pentru care, în unele filme romîneşti, interpretarea actoricească e mult sub cerinţele cinematografului modern, mult sub datele scenariilor.

D.C.: Multă vreme se promova o modalitate stranie de lucru cu actorul. I se cerea acestuia să facă roluri „albe", să renunţe la orice expresie personală, să-şi cenzureze vibraţiile, ideile spontane, să „mobileze" doar scena (sau ecranul). Sînt adepta unor spectacole în care întreaga echipă să vadă cu luciditate, cu inteligenţă, sensurile textului dramatic, să se conteze pe o participare colectivă la desăvîrşirea viziunilor de ansamblu, să se pună în valoare linii noi de interpretare, să se contureze şi în ceea ce priveşte filmul, un stil romînesc.

Avem încă multe cusururi — recunosc — dar nu mă pot împiedica să privesc cu optimism viitorul filmului nostru. Ca în multe alte domenii şi în artă sînt intervaluri de intense căutări, de acumulări. Avem un drum al nostru, plin de sobrietate, de calm şi consistenţă. Urmîndu-l, vom ajunge să realizăm şi ceea ce publicul aşteaptă cu ardoare: marele film romînesc. Evocarea istoriei noastre, a bogăţiei folclorice, adăugate necontenitei strădanii de a înfăţişa viaţa omului nou, toate acestea pot asigura filmului nostru largi premize de dezvoltare.

Dina Cocea şi reporterii revistei „Cinema".



Gh. T.
foto: S. STEINER



CU GHEORGHE DINICĂ PRIN BUCUREȘTI

Tocmai am ieșit de la teatru. Nu, nu sînt obosit. Teatrul nu mă obosește niciodată. El este pentru mine ca o a doua natură. Vă înșelați, filmul nu mi-a dat prea multă bătaie de cap. În mod paradoxal, m-am familiarizat foarte repede cu specificul filmului. Desigur, au fost și clipe de spaimă. Cînd m-am văzut pentru prima oară pe ecran, în Zamfir, din Comoara de la Vadul Vechi, **m-am speriat. Da, erau cîteva secvențe și nu mă recunoșteam. Am dat fuga la Victor Iliu, regizorul filmului, și l-am rugat să oprească filmările. Iliu a rîs. A filmat mai departe. Pe urmă, la postsincron, cînd filmul era de-acum montat și i se adăuga sonorul, m-am mai liniștit. Pe urmă? L-am jucat pe Jurcă, în** Străinul. **Rolurile acestea sînt întrucîtva asemănătoare. Găsiți interpretarea mea foarte firească? Aprecierea mă bucură. Știți, eu am văzut în cinematografia noastră multe personaje asemănătoare. Nu prea mi-au plăcut. Erau cam schematice. Cînd mi s-au încredințat rolurile acestea două am căutat să fac altceva. În primul rînd să creez oameni. Oameni vii, ca mine și ca toți cei ce trec pe lîngă noi pe stradă. Proiecte de viitor? Voi filma în Șoseaua** Nordului. **Am dat probe pentru două personaje secundare, Tomulete și Matei. În care am reușit? În nici unul din ele. Comisia m-a selecționat pentru rolul principal, așa că în viitorul apropiat îl voi interpreta pe Dumitrana.**

Foto: P. IORDĂNESCU

Strada pe care ne aflăm seamănă din punct de vedere urbanistic cu o frontieră între „nou" și „vechi".





POEZIA și mimarea ei

cinema

OPINII

Sub titlul „Poezie și poetizare", Gheorghe Tomozei exprima cu vigoarea celui ce șlefuiește stihuri, cîteva idei nelipsite de importanță pentru a șaptea artă. De la una dintre ele („...poezia trăiește prin frumusețea și noutatea ideii artistice, prin arhitectonica integrală a peliculei") pornește și articolul de față.

La o pledoarie pentru poetic, filmul romînesc oferă, cel puțin deocamdată, exemple cu o mai mică dărnicie decît ne-am fi așteptat. În cinematografia noastră este preferată (asupra excepțiilor vom reveni) o poezie decorativă (adesea asociată cu o culoare țipătoare), un exces de simetrie, o obositoare „machetare" a frumosului. Acea *atmosferă poetică autentică* (este locul să amintim de Renoir, Carné sau Clair) care să se definească dintr-un șir de detalii nesemnificative la prima vedere, acea atmosferă caldă, intimă, de comuniune între personaje și mediu se realizează rar, pe fragmente (uneori numai pe cadre), fără a imprima unei opere cinematografice un *ton fundamental*.

Orașul, de pildă, apare doar cu funcția de „exterior" pe care o notează decupajul (vezi mai demult *Post-restant*, mai recent *La vîrsta dragostei* sau *Pisica de mare*). Marile așezări citadine nu participă la acțiune, nu o influențează. La rîndul lor, personajele își comunică verbal o afecțiune stereotipă față de locul prin care trec. Nu se simt, nu sînt legate de o anume stradă, casă, bancă din parc. *La vîrsta dragostei* este filmat cu grijă (sînt chiar unghiuri insolite ale camerei de luat vederi). Dar cît gol, cîtă indiferență a personajelor față de minunățiile care le înconjoară! De unde o anume impresie de oraș ilustrat, de oraș amorf care nu participă la viața eroilor. În filmele noastre strada nu are încă personalitate, viață (neorealiștii — Rossellini, De Sica, De Santis — pot fi priviți cu atenție pentru felul cum au redat prin detalii expresive, poetice, frumosul sau urîtul dintr-un cartier). Nici „interioarele" nu poartă pecetea unui personaj, nu aduc prea multă atmosferă. Aici se simte adesea luxul artificial, platoul. Confortul, existent în viața de azi, este confundat, prin exces, cu eleganța de operetă (așa apar interioare fără nici o particularitate, evident contrafăcute ca acele din *Mîndrie* sau *Pisica de mare*).

O a doua consecință a poetizării, după acea frumusețe decorativă de care aminteam mai sus, este *lirismul de circumstanță*. Unele din personajele pe care le prezintă filmul romînesc se simt obligate să devină lirice doar cînd văd o frunză căzînd, cînd se plimbă cu barca (această plimbare a devenit atît de convențională pe peliculă încît spectatorul o ia ca loc comun de amuzament — vezi *Post-restant*), cînd se află pe malul mării și valurile spală stîncile (*Vacanță la mare*). Poezia e astfel croită prost, stîngaci. Impulsurile noi, sincronizate timpului, robustețea muncii împletită cu cea a dragostei lipsesc (o excepție în bine, dintre ultimele filme, *A fost prietenul meu*, unde relațiile om-peisaj citadin și om-muncă poartă pecetea contemporaneității, fără a fi rigid prezentate, poate — în unele episoade — prea sentimental).

Mai grav este atunci cînd dincolo de mediocritatea lirismului de circumstanță se încearcă *mimarea* unor sentimente profunde. Gh. Turcu (în *Pisica de mare*) vrea să găsească ecouri lirice în două personaje destul de schematic construite (Livia și Cernea). Sondajul psihologic s-ar voi determinant. Dar filmul este structurat după regulile consacrate ale genului „polițist". Muzica lui Bach pusă să „umanizeze" nu reușește, de fapt, să dea culoare personajelor. Eroii se comportă fals, nerealist atunci cînd sînt scoși din cursul acțiunii și sînt puși să mimeze stări excepționale.

Adesea „poetizarea" se încearcă în dialog. Aici reușește cel mai puțin. Necruțător, spectatorul o remarcă ca pe o deosebită stridență. Străduindu-se să nu aibă o replică rigidă, retorică, unele din filmele noastre ajung, — prin cuvintele spuse de actori — sentimentale, siropoase. Se confundă adesea căldura sufletească cu platitudinea așa-zisă „lirică". Șabloanele de limbaj diminucază sau fac să nu se mai transmită emoția. Nu numai prin modul în care acționează, dar mai ales prin ceea ce spun, îndrăgostiții din *Aproape de soare* capătă un aer ridicul. Preluarea unor motive livrești nu asigură, ca atare, poezia; inginerul din *Post-restant* — care se imaginează un Cyrano — nu are suficientă substanță pentru a atinge aceste culmi romantice. Nici dialogul lapidar, considerat modern, nu este mai „poetic", atunci cînd se rezumă la o înșiruire, voit întîmplătoare, de expresii cotidiene (*La vîrsta dragostei*) sau se menține la replica indirectă cu un caracter echivoc (*Pisica de mare*).

După cum se vede, în unele din filme, așa-zise „prozaice", falsul lirism ține locul adevăratelor vibrații de natură poetică. Dar în filmele-poem? Trei la număr în anul care a trecut (*Pași spre lună*, *Anotimpuri*, *Casa neterminată*) filmele romînești de factură poematică pornesc în general de la idei frumoase (chiar dacă acestea nu sînt noi), apropiate idealurilor omului de azi.

Pași spre lună s-a dorit un poem al înălțării, al cutezanței umane, o istorie cinematografică cu dimensiuni cosmice. Călătorul lui Gopo revede, din perspectiva viitorului pasager al navelor cosmice, eforturile omului de a se desprinde de pămînt. Filmul operează cu o imagistică accesibilă. Prezentă aproape permanentă în cadru, scara, simbol al strădaniei, al efortului, al aspirației spre înălțimi, este însoțită de alte elemente care sugerează drumul în sus (semnificativ aleasă — în sensul celor spuse — este coloana infinită a lui Brâncuși). Dar ideia principală, de certă valoare poetică, a fost prea adesea soluționată... prozaic (mai ales din punct de vedere dramaturgic). Filmului îi lipsește un schelet bine definit, o structurare absolut necesară. Poezia, simbolul, dimensiunile cosmice, se pierd în aglomerarea, în amestecul evenimentelor, în amestecul stilurilor (maniera de documentar științific nu avantajează filmul), în episoade de un comic facil (ospățul lui Mercur și al Califului din Bagdad). Lipsa cuvîntului stînjenește, gîtuie parcă aspirația spre înălțime (tăcerea forțată a Călătorului limitează personajul și-l stinghereşte evident pe actor). Așadar, în *Pași spre lună* Gopo n-a reușit să-și dezvolte ideea într-o arhitectonică poetică corespunzătoare.

Cele 4 episoade lirice ale filmului *Anotimpuri* au meritul de a vorbi despre dialectica muncii și a dragostei, dialectică ce se schimbă la fiecare etapă a vieții. Metafora este mai elaborată decît în celălalt film-poem de care aminteam. Se încearcă corespondențe noi între vîrsta omului și cea a naturii (copilărie — iarnă, bătrînețe — primăvară). Se caută armonii plastice. Alternanța alb-negru este proprie primei povestiri (între zăpadă și îmbrăcămintea copiilor, între pereții scenei, rochia fetiței și pian). Ultimul episod — *Zi grea* — este cel mai izbutit. Se înfățișează un erou aflat aproape de capătul drumului. E însă o bătrînețe care simte încă impulsurile creației, ale naturii, care acceptă, firesc, eternitatea vieții și nu a morții. Dramaturgul l-a ajutat însă mai puțin pe regizor (ca și în cazul *Pașilor spre lună*, și *Anotimpurile* sînt un film „de autor"). Cea de-a doua și ce-a de a treia povestire aduc o notă de artificial, de mimare a dragostei, adolescenței (*Incertitudine*) sau de simplificare, de sărăcire a iubirii mature, împlinite (*Arșița*). Cu toate că și în aceste două povestiri sînt secvențe bine lucrate din punct de vedere regizoral și operatoric. Asupra *Casei neterminate* vom reveni cu alt prilej.

Invitația la poetic făcută tuturor realizatorilor de filme merită o concluzie: prezența elementelor de natură lirică în filmele romînești trebuie să depășească definitiv decorativul, gustul facil și să se integreze substanței intime a operei cinematografice. Poezia, nu poetizarea, o doresc și o aplaudă spectatorii noștri ori de cîte ori o întîlnesc pe peliculă.

Al. R.

EL BUEN AMOR







O DRAGOSTE FRUMOASĂ

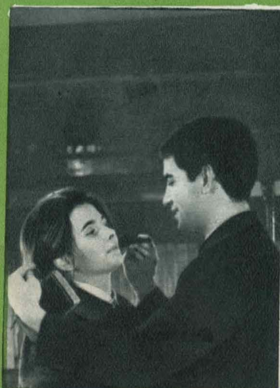
José şi Mari-Carmen, doi tineri studenţi din Atocha, se hotărăsc să plece la Toledo să petreacă o zi singuri. O zi care să fie numai a lor, în care să se bucure de tablourile lui El Greco, de Catedrala din Toledo, de rîul Tajo. Vor călători cu clasa a III-a, alături de muncitori, preoţi de ţară ori de cîţiva turişti modeşti; vor cunoaşte Spania, locuitorii ei, trecutul şi urmele războiului despre care doar au auzit. Vor medita asupra lor înşişi, vor înţelege — integrîndu-se vieţii celorlalţi, — că dragostea care-i uneşte este şi va fi mare, generoasă, frumoasă.

Aceasta este fabula filmului spaniol O dragoste frumoasă **care reprezintă debutul tînărului regizor Francisco Regueiro.**

★

În imaginile alăturate, Simón Andreu şi Marta del Val, interpreţii celor doi îndrăgostiţi.

R. L.



CONŞTIINŢA ARTISTULUI ŞI EPOCA

filmul maghiar contempor şi pasiunea pentru etică

Majoritatea peliculelor produse în studiourile maghiare dezbat acute probleme de etică, cineaştii par tot mai puţin preocupaţi de incursiunile în trecut, de filmele didactico-biografice, de comedii muzicale (şi asta în oraşul operetei, Budapesta!) ori de ecranizări comode. Ei vor să demonstreze ideea că filmul poate pătrunde în zone sufleteşti cu o nebănuită subtilitate, dezvăluind trăsături generalizatoare, că filmul trebuie să oglindească, deci, epoca, că el poate deveni un detector al frămîntărilor şi aspiraţiilor omului contemporan. De aceea, urmărind producţiile ultimilor ani, parcă îi auzi pe aceşti pasionaţi ai eticii, explicînd, explicîndu-se: da, oamenii trăiesc într-o orînduire nouă, a împlinirilor, ei îşi construiesc case şi oraşe durabile, îşi făuresc veşminte mai bune, se înconjoară de obiecte frumoase, se desăvîrşesc interior şi arta trebuie să realizeze imaginea acestor realităţi. Dar ne putem mulţumi cu atît? Dacă marile fenomene sociale sînt cu exactitate ştiinţifică anticipate, descrise de către literatura filozofică marxistă, urmărindu-se virtuale traiectorii prin timp, stabilindu-se relaţii a căror identitate cu viaţa e întotdeauna confirmată, e mai greu să prevezi alte fenomene care ţin de natura intimă a omului viitorului. Descoperiri ale tehnicii, de interes primordial, dispariţia războaielor, instăpînirea unei linişti creatoare, altă atitudine faţă de peisaj şi de muncă, toate acestea, adăugate multor altora, îl vor schimba pe om. Chiar unele senzaţii fizice ca frica sau durerea vor fi atenuate, vor fi altceva, vor avea poate alte date de manifestare. Natura unor sentimente va fi şi ea, nouă. De pe acum există sentimente care se arhaizează, care nu mai au un rol primordial în viaţă.

Cu prilejul unei vizionări organizate la Budapesta am avut prilejul să cunosc filmele de ultimă oră produse în Ungaria şi, exprimată sintetic, părerea despre aceste creaţii nu poate fi decît pozitivă; ele sînt rodul unor căutări pasionate a noului în viaţa cotidiană, căutări dovedind, de cele mai multe ori, vitalitatea realismului socialist, capacitatea sa de a zugrăvi cu precizie fenomenele contemporane, inepuizabilele-i mijloace de exprimare artistică. Un asemenea film care descrie cu severă maturitate portretul unui om aflat la o răscruce a vieţii e *Legare şi dezlegare*. Eroul filmului e un tînăr medic care ajunge la un mare impas sufletesc. Deşi lucrează conştiincios la clinică, deşi e vădit prietenos cu colegii lui, simte că ceva îl nemulţumeşte: dezacordul între „jumătăţile" zilei sale. O jumătate de zi lucrează (bine dar fără vibraţie, fără sentimentul participării totale) apoi îşi dezbracă halatul, se instalează la volanul unui elegant automobil şi face vizite. Are nişte prieteni care duc o viaţă goală, lipsită de frumuseţi, o viaţă profund mediocră pe care încearcă disperat s-o umple cu extravaganţe; conversează „neglijent", au aventuri erotice metodic repetate şi fac totul ca să pară cît mai originali. Tînărul medic nu are putere să-i părăsească deşi e dezgustat de mediul lor şi hotărăşte, într-un moment de gravă descumpănire să lipsească vreo cîteva zile din oraş şi să-şi viziteze tatăl. Dar „acasă" într-un sat din pustă se simte străin, tatăl nu-l înţelege, nu-l recunoaşte. El face eforturi să fie degajat, să se integreze — tardiv — într-un univers de care s-a înstrăinat. Se reîntoarce la Budapesta cu conştiinţa apăsată de ruptura survenită în viaţa lui. Spre ce se îndreaptă? Poate spre împlinire (regăsind drumul pierdut) spre dezlegare. Deşi, nu este exclus ca el să se piardă.

Din păcate filmul se mulţumeşte să nareze evenimente, nu utilizează certa-i vervă polemică pentru afirmarea pregnantă a ideilor pe care le ilustrează.

El rămîne totuşi o creaţie remarcabilă pledînd pentru păstrarea legăturii anteice pe care oamenii trebuie s-o aibă cu viaţa, cu pămîntul. Detaşat de frămîntările celor din jur, trăind absurd, comportîndu-se ca un cabotin, un personaj ca tînărul medic se rătăceşte, capătă un egoism şi un cinism care alterează şi ceea ce a fost bun în el ca alcătuire primară.

Ceea ce deosebeşte un asemenea film de unele opere, ca de pildă *Aventura* lui Antonioni, este finalizarea filozofică a acţiunilor, oglinda raporturilor dintre om şi mediu social. Simţi că în jurul acestui personaj, contrazicîndu-i viaţa, e un univers lucid, o lume desăvîrşindu-se implacabil. La Antonioni absurdul unor situaţii capătă fluiditate şi curge în tot, în obiecte, în culori, în peisaje. Senzaţia dezolantă că te afli în faţa unei profetice dar calme viziuni de apocalips, fuga de impli-





Unul dintre cei mai populari actori maghiari, Miklos Gábor cunoscut din filmele Floarea de fier, Alba Regia **şi** Concertul mult visat.



ers de care
întoarce la
ța apăsată
viața lui.
Poate spre
umul pier-
iși, nu este
ă.
mulțumește
u utilizează
pentru afir-
lor pe care

ație remar-
trarea legă-
enii trebuie
mîntul. De-
lor din jur,
îndu-se ca
ca tînărul
capătă un
alterează
el ca alcă-

asemenea
de pildă
, este fina-
iunilor, o-
tre om și
în jurul a-
azicîndu-i
d, o lume
il. La An-
ituații ca-
în tot, în
peisaje.
te afli în
calme vi-
de impli-

pulari ac-
Gábor cu-
ea de fier,
rtul mult



În Cum stăm, tinere îl regăsim pe cunoscutul actor Kallay Ferenc alături de un debutant: Kosztolányi Balazs.

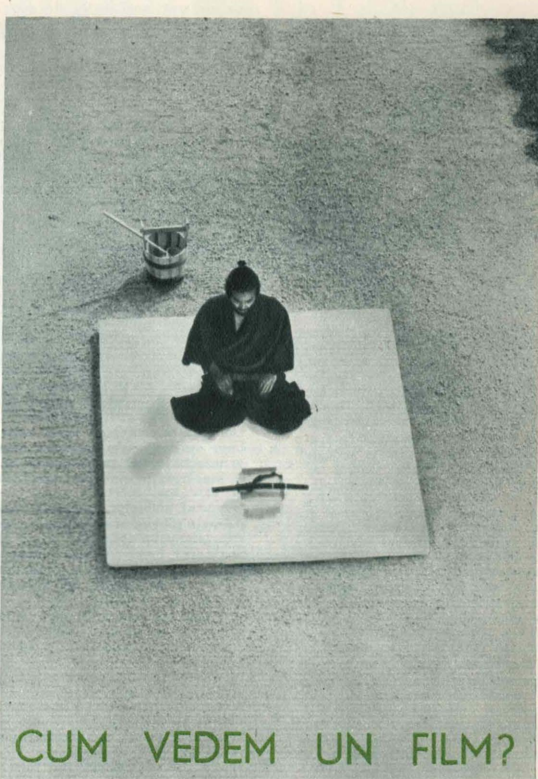
cații justițiare, teamă de sentimente, condamnarea dragostei, limitează perspectivele unei opere de excepțională valoare ca *Aventura*.

O altă peliculă maghiară *Foto Haber* (regia Zoltan Várkonyi) dezbate în maniera filmelor polițiste o problemă deosebit de interesantă. Ofițerul de securitate Csiki primește misiunea să se infiltreze în mecanismul bandei de spioni ascunsă sub o pașnică firmă de atelier fotografic. El izbutește să identifice toate fibrele complicate ale rețelei dar nu se limitează numai la atît. Există o fată atrasă în acțiunile bandei care își dă seama că drumul pe care a pornit e al dezastrului, al minciunii și încearcă să se întoarcă. Csiki îi înțelege zbuciumul dar nu poate acționa imediat fiindcă și-ar periclita realizarea misiunii. Pe parcurs, însă, el reușește s-o apere, să-i neutralizeze, practic, pe șefii bandei capabili de „răfuieli" prompte. E aici o dorință vie de recuperare a tot ceea ce e omenesc, de reabilitare a unei vieți capabilă de regenerare. Specifică omului contemporan, această pasionantă luptă pentru afirmarea frumuseții își găsește în *Foto Haber* o oglindire fericită. Ne amintim că și în alte filme ca *Un pahar cu bere* (cu Ruttkay Eva) și *Poznașa* (cu Töröcsik Mari) se realizau pe o linie similară — momente valoroase.

Eroii unor asemenea filme nu acționează sub impulsuri biologice, ei nu sînt robii unor porniri atavice ci se conduc după un ritm de viață nou, după rigori impuse de o conviețuire socială superioară. Experiențele fructuoase ale cineaștilor maghiari pot duce la realizarea unor filme care să fie adevărate manifeste despre viața omului contemporan. Solidar cu epoca, dominat de pasiuni constructive, acest om nu e, desigur un „apostol" duios al înțelepciunii, lipsit de drame, de frămîntări. Eroii din *Domnișoara Barbă-Albastră* (regia Kálmár László) și *Vara e simplu* (regia: Bacsó Péter) nu sînt, din păcate, tot atît de aproape de o asemenea viziune.

Filmului modern îi revine datoria de a se folosi de toate mijloacele spre a surprinde lupta pentru redescoperirea omului, pentru împlinirea sa definitivă. El poate fi oglinda unor grandioase mișcări ale timpului în care viitorimea să recunoască procese revoluționare capitale, parcursuri istorice și mai ales, mărturii despre oameni.

Gheorghe TOMOZEI



CUM VEDEM UN FILM?

CINEAȘTI AMERICANI DESPRE HOOLYWOOD

ROBERT ALDRICH: SĂ SE SPARGĂ GHEAȚA!

...Dacă nu se sparge gheața care a înțepenit producția actuală și distribuția, împiedicînd atîtea filme antitradiționale să vadă lumina zilei, putem continua mult și bine să stagnăm în evul mediu în care se află cinematografia noastră.

BUDD BOETTICHER: CENUȘIUL UNIFORMIZATOR AL „STASS"-LUI

Prea mulți dintre cei care dețin puterea în industria hollywoodiană cred că realizarea unui film este numai o formă de comerț. Abia cînd realizatorilor li se vor îngădui din nou să fie artiști vor lua sfîrșit panica și confuzia care domnește în producția noastră. În cel mai bun caz studiourile, băncile, distribuitorii și cîțiva producători îl consideră pe realizator drept un „lucrător de înaltă specializare", un tehnician. De aici o manieră generală de lucru; s-a estompat cu totul personalitatea artistică a regizorului. Roșul aprins, albastrul lui John Ford, culorile specifice lui Raoul Walsh, Billy Wellman și John Huston s-au transformat treptat în cenușiul uniformizator al „Stass"-lui regizorului modern din Hollywood care acceptă să fie dirijat de toată lumea, cu excepția lui însuși.

ROGER CORMAN: HANDICAPUL

Există o problemă gravă care-l torturează pe regizorul american: comercialismul care-l strivește pe creator într-o industrie în care majoritatea filmelor trebuie să producă bani, cît mai mulți bani. Pentru realizatorul serios, faptul că filmele sale trebuie să fie rentabile, este, după părerea mea, cel mai mare handicap.

GEORGE CUKOR: SÎNT PREA BĂTRÎN CA SĂ MAI VISEZ LA VIITOR!

Condițiile în care am lucrat The Chapman Report au fost catastrofale. Producătorul Darryl F. Zanuck a privit superficial scenariul, și a făcut o treabă foarte proastă traficîndu-l. Mi-a făcut promisiuni pe care nu le-a ținut. Filmul a fost maltratat prin tăieturi neindeminatice.

Sînt prea bătrîn ca să mai visez la viitor. Cum am mai spus, mi-ar place să produc și să regizez filme pentru propria mea companie, ca să pot avea un control mai mare asupra montajului (de obicei în această fază se „intervine" foarte mult din afară).

SAMUEL FULLER: IARĂȘI CENZORII

Lucrez mai liber astăzi, pentru că produc singur filmele pe care le scriu și le regizez. Cînd lucram pentru un mare studio, de multe ori ideia originală devenea pînă la urmă de nerecunoscut. Mă loveam în acest timp de diverse probleme chiar și de ordin moral și social, întrucît erau mulți cei care se erijau în cenzori. Reprezentanții finanței sfidează artistul care caută să creeze ceva original și fac tot posibilul să încerce să-l tîrască în propria lor mediocritate.

Arta de a face un film poate fi comparată cu aceea de a scrie o carte, un poem, sau o piesă, de a picta un tablou sau a modela în marmură. Personal nu cred în colaborarea între mai mulți scriitori sau regizori la realizarea aceluiași film. Nu mi-l pot închipui pe Bach colaborînd cu alt compozitor sau pe Zola cu alt romancier, pe Holbein cu alt pictor, sau pe Shakespeare cu alt dramaturg. Arta trebuie să poarte amprenta unui om, a unei idei inițiale, a unei inspirații fecunde. Așa va fi, într-o zi. Așa trebuie să fie.

ELIA KAZAN: NU-MI PLAC PRODUCĂTORII!...

...Vorbesc, bineînțeles, din punct de vedere profesional. Mi s-a întîmplat uneori să lucrez atît de strîns cu cîte un scriitor, încît vedeam lucrurile în același fel și aveam aceleași metode de lucru. Cu Schulberg, John Steinbeck, William Inge, Tennessee Williams, de exemplu. Aceștia sînt artiști. Producătorii sînt însă oameni practici. Ceea ce este ucigător pentru artă.

... Cît despre Hollywood, el este un loc unde se fabrică distracții. Tehnicienii de aci sînt foarte buni, e adevărat. Dar altădată erau cei mai buni. Acum nu-mi mai par atît de conștiincioși. Prea adesea echipele californiene nu sînt entuziasmate decît de apropierea sfîrșitului zilei de lucru. Dar experimentele, căile noi, invenția și bucuria ce se naște în prezența lucrurilor care n-au mai fost făcute niciodată... unde sînt?

STANLEY KRAMER: UN CUVÎNT MAGIC: INDEPENDENT

Proiectul meu cel mai drag este să fac un film în afara oricăror constrîngeri financiare la care te obligă industria americană. Cu alte cuvinte aș vrea să rup cu obligațiile mele prezente — care m-au dus adesea la neglijarea conținutului artistic al unei opere — și să pot realiza filme independent, indiferent în care colț al pămîntului, numai ca lucrurile care n-au nimic de-a face cu realitatea artistică să-și facă mai puțin simțită constrîngerea.

OTTO PREMINGER: LA HOLYWOOD? LA NEW-YORK?

Nu cred că producția americană de filme va fi salvată deplasîndu-se de la Hollywood la New-York sau aiurea. Cred că pericolul care amenință azi Hollywoodul, mai curînd decît acest pretins exod, este acela de a cădea în desuetudine din cauză că — practic — acolo li se interzice tinerilor să lucreze. Este absolut imposibil pentru cineva să se înscrie în asociația operatorilor sau aceea a montorilor fără să trebuiască să aștepte ani de-a rîndul. E imposibil să devii asistent de regizor. Cei din „Cetatea filmului" n-o pot salva decît luînd o atitudine mai categorică străduindu-se să concureze cu lumea din afară, făcînd din Hollywood un centru de creație spre care să fie atrași tinerii.

(Din „Cahiers du Cinéma" nr. 150-151).

Frumusețea imaginii

de Ana Maria NARTI

„Frumos!" spunem sau gîndim adeseori, admirînd la cinematograf un peisaj, un portret, sau numai descrierea unei acțiuni oarecare. Nu întotdeauna însă exclamația „frumos!" — pe care cronicarul o traduce în fraze despre valoarea compozițiilor plastice și măiestria operatorului — se leagă clar în conștiința noastră cu emoția întregului film. Apreciind imaginea în sine, se întîmplă să devenim victimele unor neînțelegeri — fie că ne lăsăm înșelați de străluciri amăgitoare, fie că, fără să ne dăm seama, ridicăm obstacole între noi și adevărata frumusețe a unui film. (Și cronicarii păcătuiesc adeseori în privința asta, cînd așază observațiile despre plastica filmului spre sfîrșitul cronicii, fără să încerce a arăta cum „joacă" ea în film.). Așa se întîmplă să auzim pe cîte cineva spunînd că i-a plăcut o producție comercială sau alta, să zicem *Șeherezada*, „fiindcă are peisaje frumoase". Dar zeci de peisaje admirabile nu pot salva un film

(Continuare în pag. 24)

CUM VEDEM UN FILM?

(Urmare din pag. 23)

prost. Chiar în realizări pornite cu bune intenţii, întemeiate pe opere literare de valoare şi jucate de actori cu renume — deci, care să aibă destule premise de reuşită — frumuseţea încremenită şi demonstrativă a imaginilor poate să contravină ansamblului, să spargă atmosfera, să rupă curgerea vie a filmului. Ecranizarea *Bătrînul şi marea* nu a izbutit, în bună măsură, şi din pricina peisajelor căutate, care se înşiruiau pe ecran ca o colecţie mişcătoare de vederi, şi tocmai de aceea nu se contopeau într-o singură viziune, nu făceau corp comun cu dramatica luptă dintre bătrînul pescar şi natură.

Firele care leagă frumuseţea imaginii cu mersul întîmplărilor, cu dialogul, cu jocul actorilor, cu montajul, sînt foarte gingaşe şi în acelaşi timp hotărîtoare pentru valoarea realizării. Numai o anumită calitate a acestei legături dă înţeles cinematografic frumuseţii vizuale. Aceasta trebuie să fie parte dintr-un întreg nu numai formal, fiindcă este cuprinsă în realizarea dată, ci fiindcă este pătrunsă de spiritul ei şi îl exprimă activ. În măsura în care un film concretizează călătoria imaginară sau reală a unui creator (sau a mai multora) într-un univers fictiv sau real, fiecare imagine în parte şi toate înlănţuirile de imagini trebuie să fie impregnate (direct sau mai învăluit) de emoţiile şi gîndirile creatorului.

Un exemplu de echilibru şi armonie între frumuseţea imaginii şi sensul ei cinematografic am cunoscut — nu de mult — în filmul japonezului Masaki Kobayashi, *Harakiri*, film în care fiecare cadru era compus cu o minuţie şi o rigoare aproape geometrică. Întîlneam aici o ştiinţă aparte de a înscrie mişcarea în nemişcare, dinamicul în static, şi de a întări astfel emoţia şi înţelesul acţiunii. Prologul — lungă peregrinare prin palat — lega una de alta imaginile unor încăperi goale, în care nimic nu mişca; cel mult, uneori, înaintarea sau alunecarea obiectivului aducea mişcare în suita de „portrete" arhitectonice. Dar nu ne-am lăsa înşelaţi dacă am crede că sensul acestui început se mărginea la graniţa, eleganţa şi rafinamentul celor văzute. Frumuseţea distinsă, gingaşă şi rece în acelaşi timp a clădirii — frumuseţe atît de caracteristică pentru sensibilitatea japoneză — deschidea drum spre atmosfera şi spiritul faptelor ce aveau să urmeze. Dar ea avea şi un înţeles psihologic, fiind compusă în aşa fel încît să ne introducă efectiv în universul filmului. Era ca şi cum am fi pătruns noi înşine în casa familiei Iyi, am fi păşit de-a lungul coridoarelor tăcute, am fi cercetat tapiţeriile, desenele, ornamentele. Adevărul psihologic al ritmului şi al schimbărilor de planuri îngăduia să intrăm firesc şi fără şoc într-o lume atît de îndepărtată de a noastră. Exista în prolog şi un germene dramatic: cunoşteam dinainte locurile în care aveau să se desfăşoare încleştări aprige şi izbucniri de durere şi asta avea să permită atenţiei noastre nu numai să se mişte nestingherit în spaţiile acţiunii, dar şi să reacţioneze viu la toate transformările care aveau să se proiecteze asupra acestor spaţii.

Şi în compoziţiile de mai tîrziu Kobayashi revenea, ritmic, la imaginea absolut statică. Cum se face că asemenea cadre care interveneau oprind acţiunea pentru cîteva clipe prin calmul lor desăvîrşit, loveau sensibilitatea noastră cu puterea unei bătăi de gong? Aparent, cadrul care arăta dreptunghiul curţii în care avea să se desfăşoare ceremonia „seppuku" în mijloc cu platforma albă sortită celui care trebuia să se sinucidă, nu era cinematografic — nefiind nici dinamic şi neavînd nici un rost direct, dramatic, în mersul subiectului. În fapt, însă, el ne înfiora, mai mult decît un hohot de plîns sau un strigăt, pentru că certifica iminenţa supliciului. Şi pentru că ştiam că undeva, dincolo de pereţii clădirii tăcute, un tînăr se pregăteşte să moară.

Mişcările violente pătrundeau în film treptat, dar tocmai raritatea şi concentrarea lor le făcea mai expresive. O suită de imagini statice, relativ calme, de dialog, se întrerupea făcînd brusc loc alergării eroului, văzut de sus — siluetă neagră înscrisă pe ritmica treptelor albe — şi explozia mişcării furtunoase în liniştea de pînă atunci a compoziţiilor emoţiona ca o prefigurare a nenorocirii. Obligată să contemple astfel suita unor imagini nemişcate sau cuprinzînd foarte puţină mişcare, retina noastră devenea sensibilă la cele mai mărunte mişcări — tremurul umbrelor întrezărit prin peretele subţire al casei, legănarea siluetelor celor doi oameni aflaţi în mers spre locul duelului, zbuciumul firelor de iarbă care păreau că vor să se smulgă din pămînt sub bătaia vîntului.

Astfel, izbucnirea finală — lupta — era îndelung pregătită şi atunci cînd se dezlănţuia, cu toată violenţa, se amplifica pînă la dimensiunile unei culminaţii tragice, în virtutea lentei acumulări de tensiuni de pînă atunci. Dar nici aici Kobayashi nu renunţa la principiul intim al compoziţiilor sale — mişcare în nemişcare. Revenind ca un refren în întreg episodul, cîteva secvenţe ne arătau pe samuraii nemişcaţi care ascultă, în încăperile liniştite, tumultul sălbaticei încleştări de afară.

Permanenta raportare a dinamicului la static nu avea numai un rol structural, de unificare a compoziţiei, ci unul dramatic în gradarea acţiunii; ea slujea şi ideii. Static era zeul războiului, a cărui imagine deschidea şi închidea filmul, statice, atitudinile rituale ale războinicilor, cît mai calme şi mai nemişcate se păstrau expresiile, conform cerinţelor comportării tradiţionale. În această lume încremenită a dogmelor inumane, revolta se traducea în mişcare violentă şi dezordonată, care tinde să spargă liniştea îngheţată a aparenţelor. De aceea, la sfîrşit, urmele luptei sînt şterse cu atîta grijă — se adună armele, se greblează nisipul, se ard mirodenii şi calmul rigid al începutului este restabilit, ca dovadă a trăiniciei ordinii care se întemeiază pe puterea caselor militare.

Astfel filmul ilustrează cu strălucire principiile hotărîtoare pentru calitatea cinematografică a frumuseţii vizuale: densitatea psihologică şi de idee a compoziţiei plastice, valorificarea sensurilor plastice ale mişcării vizibile şi descoperirea, dincolo de aparenţele statice, ale acelor acţiuni nevăzute care se petrec în conştiinţele oamenilor şi în relaţiile dintre ei. Fireşte, toate acestea nu sînt lucid descifrate în timpul vizionării (şi foarte probabil nici regizorul nu le-a planificat raţional, în fiecare amănunt, ci a simţit doar că sînt cele care îi exprimă gîndul): dar o sensibilitate just educată poate intui cu toată puterea şi se poate bucura adînc de bogăţia lor.



JERZY TOEPLITZ scrie

calendar de

Luna mai 1914 intră în istoria filmului ca perioada răspîndirii unei noi forme de spectacol — film, în serie. Producţiile se inspirau din poveşti senzaţionale şi abundau în momente tari asemenea celui alăturat. Atitudinile personajelor stau aici sub semnul formulei dramatice: „În numele legii eşti arestat".



Grace Cunard, alias Lucille Love, domină ecranul anilor 1914—1915.

MAI 1914

În lumea filmului domneşte animaţie. Studiourile americane „Famous Players" trimit echipe de operatori în Europa pentru a asigura noilor lor producţii o culoare locală autentică. Edwin S. Porter regizează Monsieur Beaucaire **la Paris şi** Oraşul veşnic **la Roma. În fruntea studiourilor nou create se află energicul şi ambiţiosul Adolph Zukor, emigrant din Ungaria, care pînă nu de mult mai lucrase în industria de confecţii. Un concurent important al lui Zukor este Marcus Loew, proprietarul a 75 de cinematografe la New York şi 35 la Chicago. Ulterior „Famous Players" se vor transforma în „Paramount" iar Marcus Loew va deveni cofondatorul lui „Metro Goldwin Mayer."**

În Europa, rulează din ce în ce mai frecvent filme made în S.U.A., dar pentru spectatorul din oraşele mari filmele cele mai importante şi cele mai interesante continuă să fie cele produse în Franţa. Un interes deosebit stîrneşte ştirea că la teatrul Châtelet, preschimbat în sală de cinema, rulează filmul L'Aiglon **cu Sarah Bernhardt în rolul titular. Celebra actriţă obţine pentru acest rol suma de 1500 de franci, plus tantiemele calculate la 5 centime metrul de peliculă.**

În Germania creşte popularitatea actriţei Henny Porten. De cel mai mare succes însă se bucură farsa Domnişoara Locotenent (Fräulein Leutnant) **cu Else Bötticher în rolul principal. La a suta reprezentaţie a filmului, la cinematograful Marmorhaus, toate doamnele care se aflau în sală primesc daruri. La Teatrul Constanza din Roma are loc premiera** Cabiria **care cu o lună înainte primise botezul ecranului la Torino. Două avioane evoluează deasupra capitalei Italiei, lansînd reclame. Este primul caz de folosire a avionului în scopul reclamei cinematografice.**

În lume domneşte pacea. Războiul, în frumoasa lună mai a anului 1914, se poartă undeva foarte departe şi dealtminteri fără să fi fost declarat în mod oficial. Forţele armate americane intervin în Mexic bombardînd portul Vera Cruz. Preşedintele Wilson nu este de acord cu politica preşedintelui Huerta. În jurnalele de actualităţi cinematografice apar numeroase imagini privind acţiunile marinei de război a S.U.A. Dar cui îi pasă de un asemenea lucru în Europa? Aici se bucură de un imens succes filmul pacifist francez: Război războiului. **Prinţesa Schaumburg-Lippe, sora împăratului Wilhelm al II-lea, împreună cu suita, îl vizionează de două ori la Bonn, iar proprietarul cinematografului popularizează acest eveniment inserînd anunţuri mari în toată presa.**

Luna mai 1914 intră însă în istoria filmului ca perioada răspîndirii unei noi formule de spectacol-film în serie, care rulează săptămînal. Adeptul acestei formule este conducătorul studiourilor „Universal", Carl Laemmle, care încheiase o înţelegere cu trustul de presă, cuprinzînd 40, ulterior 80 de cotidiene mari. Fiecare din aceste ziare publică în foileton romanul „Lucille Love, fata misterioasă", iar studioul proiectează zilnic pe ecran, într-un cinematograf local peripeţiile eroinei. Cinematograful stimulează interesul pentru lectura ziarului, iar ziarele fac reclamă filmelor.

Lucile Love era fiica unui general american, amestecată în reţeaua unei afaceri de spionaj. Acţiunea filmului se desfăşura la Şcoala militară din West Point, în Filipine, pe o insulă singuratică din Pacific

---

cinema

REVISTA REVISTELOR

de S. DAMIAN



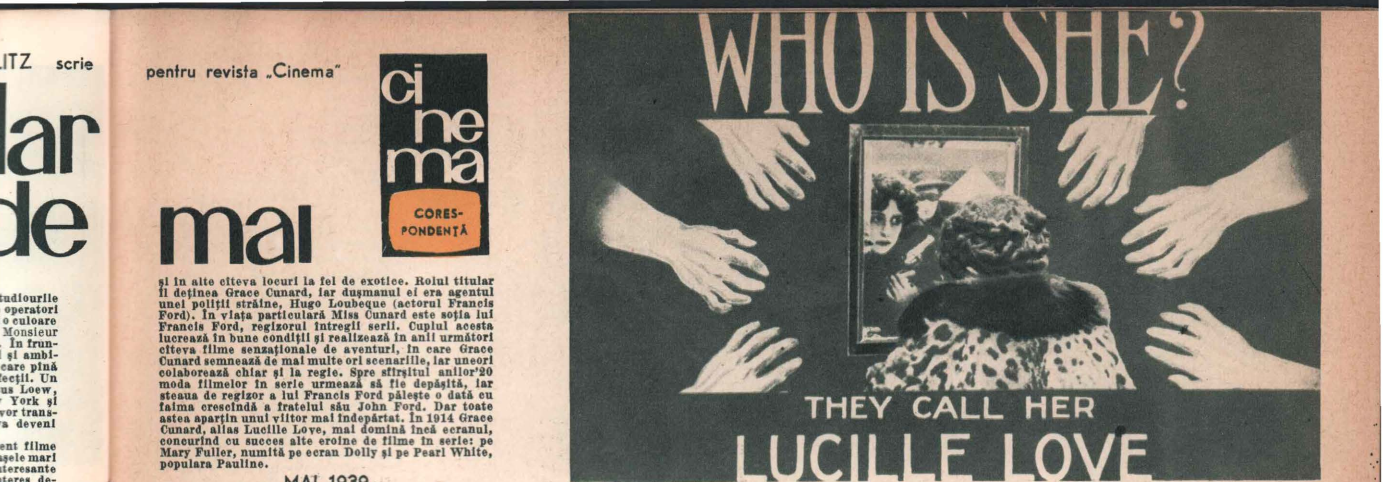
Una dintre cele mai prestigioase publicaţii consacrate artei filmului, *Cahiers du Cinéma*, a cunoscut în cei treisprezece ani de existenţă mai multe etape de cristalizare a opiniilor estetice. Etape care marchează şi o continuitate, aşadar un profil distinct al revistei. De la început, sub conducerea reputatului critic André Bazin, *Cahiers du Cinéma* a lansat ideia, devenită faimoasă, a „politicii autorilor", creînd un adevărat cult în jurul marilor personalităţi din lumea ecranului. Dacă pe un front se respinge, cu îndreptăţire, producţia comercială rutinieră şi se declară război convenţiei, pe un alt front, în faţa numelor cu rezonanţă se clădeau piedestale, în multe cazuri dispărea discernămîntul critic sub elogiile acordate fără reţinere. Echipa formată de André Bazin, care i-a urmat preceptele şi după moartea lui, s-a remarcat prin violenţa şi subtilitatea criticii la adresa conformismului, dar şi prin accentuarea unui estetism, mai puţin pregnant la întemeietorul direcţiei critice. Este adevărat că discipolii (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol etc.) pasionaţi frecventatori ai cinematecii şi inteligenţi comentatori ai filmelor, au constituit apoi unul din nucleele „noului val" francez, evidenţiind în activitatea lor de regizori multe din meritele şi limitele vizibile pe un alt plan, chiar în coloanele revistei. În ultimul an redactorii şi colaboratorii activi au pierdut mult din verva şi mobilitatea gărzii precedente. În schimb, parcă mai apăsat revista a adoptat o metodă de analiză tributară în mare măsură speculaţiilor abstracte, impresionismului şi snobismului critic.

SĂ RECUNOAŞTEM

mai întîi persistenţa cîtorva trăsături pozitive, care susţin revista în centrul atenţiei opiniei publice şi a cadrelor de specialitate. Se continuă iniţiativa extrem de utilă a convorbirilor cu regizori şi scenarişti de renume care împărtăşesc din experienţa lor, expun puncte de vedere competente şi fertile pentru dezvoltarea artei filmului. Menţionăm astfel discuţia cu Alfred Hitchcock pe care, în mod excepţional, o realizează fostul critic al revistei, regizorul François Truffaut (nr. 147); interviurile cu Roberto Rossellini (nr. 145), cu Robert Bresson (nr. 140), Joseph Loscy (nr. 153), Stanley Donen (nr. 143), Richard Leacock (nr. 140), Jean Rouch (nr. 144). Sînt reproduse scrieri de mare interes, cum e articolul lui Dreyer despre rolul culorii în film (nr. 148), sau studiul lui Georges Sa-

pentru revista „Cinema"

cinema CORESPONDENȚĂ



„Reclama e sufletul comerțului" pare să demonstreze cu lux de mijloace: femei frumoase, necunoscuți mascați, pistoale amenințătoare și mîini de coșmar — unul din afișele care au popularizat filmele în serie dedicate Lucillei Love, fata misterioasă.

mai

și în alte cîteva locuri la fel de exotice. Rolul titular îl deținea Grace Cunard, iar dușmanul ei era agentul unei poliții străine, Hugo Loubeque (actorul Francis Ford). În viața particulară Miss Cunard este soția lui Francis Ford, regizorul întregii serii. Cuplul acesta lucrează în bune condiții și realizează în anii următori cîteva filme senzaționale de aventuri, în care Grace Cunard semnează de mai multe ori scenariile, iar uneori colaborează chiar și la regie. Spre sfîrșitul anilor'20 moda filmelor în serie urmează să fie depășită, iar steaua de regizor a lui Francis Ford pălește o dată cu faima crescîndă a fratelui său John Ford. Dar toate astea aparțin unui viitor mai îndepărtat. În 1914 Grace Cunard, alias Lucille Love, mai domină încă ecranul, concurînd cu succes alte eroine de filme în serie: pe Mary Fuller, numită pe ecran Dolly și pe Pearl White, populara Pauline.

MAI 1939

Vremea este splendidă și întîmplător încă nu s-au ivit noi neplăceri politice. În schimb diplomații sînt foarte activi. Bărbații de stat călătoresc în lumea întreagă. Săptămînalele de actualități înregistrează scrupulos fiecare mișcare de pe tabla de șah a politicii. Generalul von Brauchitsch și ministrul von Ribbentropp se află la Roma, contele Teleky și contele Czaky, care îl reprezentau pe amiralul Horthy, vin la Berlin, iar regele George al VI-lea și soția lui părăsesc Southampton, îndreptîndu-se spre Canada și Statele Unite. Generalul Franco poate fi și el văzut pe ecran, în timp ce organizează o paradă a victoriei la Madrid cu participarea de „voluntari germani și italieni". Mareșalul Balbo distribuie pașnicilor locuitori ai Libiei, cetățenia imperiului roman, iar garda albaneză depune jurămîntul de credință către Victor-Emanuel al III-lea, regele Italiei și împăratul Etiopiei. Altfel, numai știri mărunte și pașnice: concursuri hipice, curse automobilistice, parăzi ale modei și senzația zilei — din grădina zoologică din Leipzig a evadat un leu.

Luna mai în lumea filmului prevestește începutul vacanței. De fapt stagiunea continuă și în cursul acestei luni, dar numărul spectatorilor scade și distribuitorii nu pregetă să aducă pe ecran filme de succes. În Franța avuseseră loc premierele de filme exclusiv din clasa B. Ultima turnantă (Le dernier tournant) de Pierre Chenal, după romanul lui James Cain „Poștașul sună întotdeauna de două ori" („The postman always rings twice"), Brigada sălbatică (La brigade sauvage de Marcel L'Herbier și Tradiția de la miezul nopții (La tradition de minuit) de Roger Richebé. La Londra se bucură de un succes enorm Inspector Horneleigh, al cărui erou este un detectiv bine cunoscut din emisiunile săptămînale ale B.B.C. Rolul inspectorului îl joacă George Harker, iar filmul e realizat de Eugen Ford. Pe scenele americane Isa Miranda apare într-o nouă versiune a Hotelului Lambert, Claudette Colbert și James Stewart joacă în comedia O lume minunată (It's a wonderful world), iar Jean Arthur și Cary Grant apar în filmul vesel Numai îngerii au aripi (Only angels have wings). La Moscova de 1 mai 1939 a avut loc premiera festivă a noului film al lui Aleksandr Dovjenko, Sciors.

Repertoriul cinematografic al marilor orașe, cu excepția lui Sciors, te silește să uiți de grijile politice. În Polonia, la apelul presei începe boicotarea filmelor germane. Cenzura engleză, acționînd conform cu politica „de pacificare" proclamată de premierul Chamberlain, interzice rularea filmelor antihitleriste: Profesorul Mamlock, film sovietic și Am fost prizonier al Germaniei naziste (I was a captive of Nazi Germany), film american. În Franța rulează la numeroase cinematografe filmul documentar de lung metraj Lumea înarmată (Le monde en armes) care avertizează opinia publică asupra faptului că statele totalitare pun la cale un nou război, iar marile state democratice nu sînt pregătite să-i facă față. Impresia cea mai puternică o produce apariția primului film antihitlerist produs în America de o mare întreprindere cinematografică. E vorba de Mărturisirile unui spion hitlerist (Confessions of a Nazy Spy), produs de Warner Bros, în regia lui Anatole Litvak, cu Edward G. Robinson și Francis Lederer în rolurile principale. Nici măcar senzaționalele experiențe englezești cu transmisiunea televizată a curselor de la Derby la trei cinematografe nu izbutesc să acopere răsunetul noului film american, care își face debutul pe ecran la 6 mai 1939.

Acțiunea filmului se baza pe întîmplări autentice. În iunie 1938 se desfășurase în fața Tribunalului Federal din New-York procesul unei rețele de spionaj în favoarea celui de al III-lea Reich. Cercetările întreprinse de Federal Board of Investigation (F.B.I.) dovediseră că poliția germană beneficiază de sprijinul masiv al unei organizații formate din americani de origină germană, purtînd numele de „Deutsch-Amerikanischer Bund". Pe baza materialului procesului și a propriilor amintiri, fostul funcționar al F.B.I. — Leon G. Turrou — publicase în coloanele ziarului „New-York Post" o relatare exactă despre acțiunea de diversiune dusă de un emisar al führerului în Statele Unite. Această relatare a devenit baza filmului.

Mărturisirile unui spion hitlerist este povestea unui tînăr agent al Gestapoului, Kurt Schneider, care se străduiește să obțină pentru șefii lui un cifru militar secret, adică așa-numitul Cod Z. Datorită colaborării cu Scotland-Yard-ul, contraspionajul american izbutește să dea de urma lui Schneider (Francis Lederer), a logodnicii acestuia Hilda și a șefului organizației „American German Bund", dr. Kassel (Paul Luhas). Cercetările din partea F.B.I.-ului sînt conduse de inspectorul Renard (Edward G. Robinson). După multe peripeții, legate de contraacțiunea Gestapoului, întreaga rețea hitleristă este demascată și Karl Schneider compare în fața tribunalului. Agenții germani izbutesc să-l răpească pe dr. Kassel și să-l aducă la Berlin, unde va răspunde cu capul pentru vina de a-și fi mărturisit participarea la acțiunea de spionaj.

Aceasta este în linii mari acțiunea filmului. Imediat după premieră se ridică un val de proteste inspirate de cercurile progermane și profasciste. Asociația „Deutsch-Amerikanischer Bund" postează pichete în fața cinematografelor și înaintează tribunalului o plîngere pentru ultragiu, pretinzînd modesta sumă de 5 milioane dolari ca despăgubiri morale. Atașatul ambasadei germane la Washington, dr. Thomsen declară în fața instanțelor că acțiunea fraților Warner constituie o conspirație de mari proporții avînd drept scop învrăjbirea relațiilor dintre Statele Unite și Germania. Interpreții filmului ca și membrii echipei tehnice primesc zilnic scrisori anonime pline de invective și sînt amenințați cu sentințe de moarte care urmau să fie — pasămi-te — pronunțate de niște organizații conspirative care acționau pe ascuns sub nume fictive. Toate aceste tentative n-au dus însă în Statele Unite la aproape nici un rezultat practic. Cinematografele, cu rare excepții, nu s-au speriat de boicot și au continuat să contracteze filmul, care s-a bucurat de un enorm succes. Exportul lui însă este îngreunat. Unele state din America de Sud nevrînd să-l irite pe Hitler printr-o atitudine de excesivă independență, au interzis filmul lui Litvak. Printre aceste țări se afla și Argentina.

În anul 1941, cu cîteva luni înainte de atacul aerian japonez asupra lui Pearl Harbour, o comisie senatorială sub conducerea lui Martin Dies îl cercetează pe Jack Warner învinuit de „propagandă războinică". Principalul cap de acuzare îl constituiau Mărturisirile unui spion. Producătorul relatează istoria genezei filmului sfîrșindu-și de astă dată „mărturisirile" proprii cu următoarele cuvinte: „Am dat publicității istoria dramatizată a unei rețele de spionaj. Dar repet — dramatizarea nu înseamnă că ceea ce am prezentat noi pe ecran este rodul imaginației noastre".

Comisia senatorială a lui Dies poate că nici n-ar fi luat la cunoștință lămuririle lui Jack Warner, dacă la 8. XII. 1941 nu ar fi fost lansate bombe japoneze pe insulele Hawai și astfel Statele Unite s-au găsit în stare de război, nu numai cu Mikadoul, dar totodată și cu Benito Mussolini și cu Adolf Hitler. „War-mongering" (ațițarea la război) devine un termen cît se poate de inactual.

Inspectorul Renard (Edward G. Robinson) cercetează în ce măsură Mǎrturisirile unui spion hitlerist pot fi luate în considerație.

doul dedicat teoriilor și operei cinematografice a lui Dziga Vertov (nr. 144). Fiecare festival de însemnătate internațională se bucură de relatări calificate. Merită o mențiune specială numărul dublu închinat filmului american (nr. 150—151). În afara bibliografiei documentate și a periodizării cu referiri de ordin istoric, în afara multor mărturii prețioase obținute de la exponenți marcanți ai filmului american, membrii și colaboratorii redacției întocmesc de astă dată, un diagnostic mai lucid al maladiei unei producții pe care pînă atunci o admiraseră constant. Criticii de la *Cahiers du Cinéma* n-au separat, de obicei, în lauda rezervată cinematografiei americane operele de viguroasă critică socială și de înaltă expresie artistică ale lui Orson Welles, John Ford, Fritz Lang (perioada americană), Alfred Hitchcock etc. de cele care cultivă groaza, violența în sine, efectele gratuite, aparținînd lui Raoul Walsh, Samuel Fuller și, mai ales, aceluiași Hitchcock. Acum faza de declin a filmului american strivit de autoritatea producătorilor și distribuitorilor cu gusturile atrofiate, avizi de succese comerciale, primește un sever verdict *(„O enormă scădere, în ansamblu, în privința calității. Motivele pentru care noi iubeam cinematograful american erau acelea că din 100 filme, aproximativ 80 rămîneau filme bune. Astăzi din 100 de filme americane, 80 sînt mediocre"*, declară Jean-Luc Godard în cadrul discuției, găzduită în acest număr).

PROTESTUL

în fața amestecului incompetent al producătorilor, în fața presiunilor mercantile, stereotipe și stupide, poate fi înregistrat și cu alte ocazii în *Cahiers du Cinéma*, bunăoară în dezvăluirea avatarurilor unor producții ale „noului val" (Dosarul afacerii *Adieu Philippine*, filmul lui Rozier, căruia i s-au pus atîtea piedici pînă la reprezentare — nr. 148 — adună dovezi cu privire la prostia agresivă a industriașilor stăpîni pe peliculă). Dintre celelalte acțiuni de anvergură organizate de revistă, amintim prezentarea și interpretarea cronologică a tuturor filmelor lui Howard Hawks (nr. 139), schimbul de păreri în jurul mesei rotunde despre *Muriel* de Alain Resnais sau despre *Păsările* de Alfred Hitchcock (nr. 149). Atît discuțiile cît și cronicile periodice din *Cahiers du Cinéma* suferă în general din cauza înclinației spre abstractizare. Lipsește adesea o confruntare cu problematica reală a filmului, observațiile răzlețe nu se constituie organic ca să marcheze teritorii explorate, clasificate științific în cinematografia contemporană. Predomină caracterul arbitrar al analizei, un joc al interpretărilor care se încheie, nu rareori, într-un arabesc înghețat. Se poate lesne constata că, în analiză, criticii de la *Cahiers du Cinéma* pornesc de la o depreciere a intențiilor și a obiectivelor de conținut ale filmelor, că își risipesc ideile în alăturări și disocieri efectuate strict pe planul modalităților și tonalităților. Dacă diferențierile estetice denotă gust și rafinament, metoda de investigare, în ansamblul ei, este infructuoasă, din pricina ruperii unității dintre formă și fond, din pricina refuzului de a raporta arta la preocupările contemporane ale societății. Un sentiment, o stare de spirit vagă, o tonalitate, este abstrasă în mod subiectiv și judecarea ei din mai multe unghiuri ajunge obiectul exclusiv al comentariului. În cea mai mare parte a ei, dezbaterea despre *Muriel* nu răspunde la întrebarea esențială: cum apare realitatea de azi a Franței în film, care e concepția ideologică a lui Alain Resnais? Discuția despre *Păsările*, intitulată năucitor „Paralipomenes la *Păsările*", stabilește niște coordonate pur atemporale în care indeterminarea e dusă pînă la ultimele consecințe; iar numărul închinat marelui regizor american Howard Hawks, care cuprinde multe date instructive și aprecieri interesante, distilează adesea substanța vie a operei, exclude tot ce ține de concretul social-istoric.

EXCLUSIV ÎN SFERA ESTETICULUI

Din mai multe observații disparate, se poate totuși deduce o poziție a revistei față de unele probleme contemporane ale creației cinematografice. Revine afirmația că filmele unor regizori proeminenți europeni (Antonioni, Bergman, Resnais) se inspiră din situații de dilemă, că ele reflectă o criză a eroicului și a tragicului în lumea apuseană, o zbatere fără perspectivă. Numai că redactorii de la *„Caiete"* concep disensiunile aproape exclusiv în sfera esteticului. Totul se rezolvă în zona artei, fără contingență cu realitatea, în afara contradicțiilor existente în societate, în afara concretului istoric. Vagul, indeterminarea, indiferența față de social împiedică adesea pe criticii *Caietelor de cinema* să expună un punct de vedere consistent, constructiv. Aceste limite reies și din felul cum sînt consemnate unele producții ale „noului val", acceptate integral, cu o optică estetizantă, sau de felul cum sînt apreciate alte curente de peste hotare (Free-cinema, filmele tinerilor regizori italieni sau americani etc.).

Revista sovietică

СОВЕТСКИ ЕКРАН

în vizită la revista

cinema

Konstantin SIMONOV

Despre un vechi prieten

Pentru eroi, un salut eroic.

O transparență poetică, un dialog animat între alb și negru devenite simboluri ale vieții și morții, iată ce a urmărit autorul acestei imagini din ecranizarea romanului lui Simonov.

Portretul creator al regizorului Aleksandr Stolper se cuvine să-l facă, poate, criticii de film; ei au toate mijloacele să-l analizeze să-l explice... Eu nu voi scrie aici decît despre ceea ce știu.

L-am întîlnit pentru prima oară pe Stolper acum vreo treizeci și ceva de ani. Eram strungar la secția mecanică a Mejrapomfilm-ului. Regizorul a venit la noi, în atelier, supărat că nu-i executasem cum trebuia un mecanism special pentru filmare. Gesticulînd foarte energic, ne-a explicat îndelung cum și unde trebuie modificat dispozitivul ca să obțină ceea ce avea el nevoie. Peste cîteva zile m-am dus pe platou să asist la turnarea unor secvențe din filmul pe care-l realiza pe atunci: *Cele patru vizite ale lui Samuel Woolf*. Era vorba de o încăierare, figuranții se băteau cu scaune și cu tot ce le cădea sub mînă; și — dacă ținem seama că aveam pe atunci 18 ani — nu este greu de înțeles interesul meu pentru această filmare. Și Stolper era atunci tînăr, foarte vesel, energic și perseverent; îi punea pe toți acești oameni să se bată cu scaunele de cîteva ori în șir. Aflasem și eu că asta însemna a filma „duble".

Adevărata cunoștință cu el n-am făcut-o, de fapt, decît la începutul războiului, cînd Stolper a început ecranizarea piesei mele „Flăcăul din orașul nostru". El face parte dintre acei regizori care se pot lipsi pe deplin de scenarist: își suflecă mînecile și scrie singur. De altminteri — sînt puțini care





Kalik sub reflectorul studioului și al indiscrețiilor reporterei.

PERSONAJ PRINCIPAL: TIMPUL

de T. HLOPEANKINA

Regizorul Mihail Kalik a început realizarea unui nou film: *La revedere, băieți*, ecranizare a nuvelei cu același nume de Boris Balter. Corespondentul revistei „Sovetskoe Kino" s-a adresat tînărului autor al strălucitorului eseu poetic *Un om merge după soare* cu întrebarea:

— De ce v-ați oprit tocmai la această nuvelă?

— Mai mult de un sfert de secol ne desparte de evenimentele descrise în textul literar. Doresc să prezint pe ecran trăsăturile luminoase ale unei generații minunate, care a luptat împotriva fascismului și care a învins. Mi se pare foarte important să redau întocmai acei ani, începînd cu evenimentele pe care le trăia atunci țara, evenimente ce preocupau pe eroii noștri. Cu cît vom obține o mai exactă oglindă a epocii în filmul nostru, cu atît el va fi mai bogat în semnificații contemporane. Pentru că nu am de loc intenția să mă ocup de cercetări istorice și de reconstituirea trecutului.

— Ce importanță poate avea pentru spectatorul contemporan un film prezentînd trecutul?

— Enormă, dacă abordăm subiectul din trecut de pe pozițiile actualității. Eu nu văd filmul ca o suită de tablouri „drăguțe", uneori umoristice și alteori dramatico-istorice (dacă te poți exprima așa), ci mi-l reprezint ca o experiență rezultată din confluența a două etape istorice. Să privim anii '30 cu ochii noștri de astăzi — iată ce vreau cu acest film!

„Distanța de timp" există și în nuvela lui Balter. Eroul care a făcut războiul și s-a maturizat, își amintește de zilele tinereții sale. El povestește despre prieteni, despre fata pe care a iubit-o, despre micul orășel de lingă mare — întîmplări mai mult ori mai puțin importante, — dar noi nu uităm o clipă că în spatele acestor tablouri luminoase, pline de voioșie, se află războiul. Nuanța de neliniște este introdusă fin în narațiune, ea îl face pe cititor să urmărească cu deosebită atenție cursul liber al desfășurării epice. Și la un moment dat, cititorul începe să înțeleagă că în fața lui nu se află numai un tînăr bun — Volodea — și numai o fată lipsită de griji, Inna, ce vrea ca totul în jurul ei „să fie vesel", ci o întreagă generație care și-a sacrificat tinerețea pentru ca băieții și fetele de astăzi să fie fericiți, pentru ca tinerețea lor să nu fie întunecată de un nou război. În aceasta văd eu importanța nuvelei lui Balter.

— În nuvelă, cele două epoci se unifică prin personalitatea povestitorului, prin vocea autorului. Dacă se înlătură această manieră de povestire, eroii nu vor rămîne, oare, numai în trecut? Nu va dispare senzația zilei de astăzi, care dă povestirii profunzime și o perspectivă originală?

— Vocea autorului trebuie negreșit păstrată în film. Dar eu nu vreau ca ea să se transforme în vocea crainicului.

Am mai spus că soarta eroilor noștri trebuie să fie strîns legată de soarta țării, de evenimentele pe care ea le-a trăit și trebuie să le trăiască. Ca și în nuvelă, în film, *timpul trebuie să rămînă unul din personajele principale*. De aceea, în nuvela noastră cinematografică vor exista, negreșit, și cadre de cronică. Vocea autorului se va transforma în vocea timpului.

Filmul va fi realizat într-o manieră artistică foarte simplă, care să amintească de filmele dinainte de război. Tocmai de aceea am hotărît să lucrăm pe peliculă alb-negru, să includem inserturi caracteristice acelei perioade cinematografice. Idei și unghiuri de vedere contemporane, un stil intenționat inspirat din trecut, acest lucru — cred eu — va face mai clară orientarea acestui film adresat tineretului din zilele noastre.

știu acest lucru — Stolper a fost unul dintre autorii scenariului primului film sonor sovietic: *Drumul vieții*.

A scris singur și scenariul „Flăcăului din orașul nostru". Eu n-am mai avut altceva de făcut decît să vizionez filmul, după ce a fost gata. Mi-a plăcut. Spun asta foarte obiectiv, deoarece n-am făcut mare lucru la acest film. Oricum, Stolper spunea că am lucrat împreună, dar asta o făcea din pură mărinimie; este, în general, un mărinimos.

Apoi, tot în timpul războiului, Stolper a ecranizat piesa mea „Așteaptă-mă". Nu era prea grozavă, dar el a realizat — pare-se — un film bun. De data asta am lucrat împreună la scenariu. Cînd doi oameni scriu ceva în colaborare, lumea se întreabă adesea cum fac? Noi procedam așa: Stolper îmi spunea cum trebuie scris și eu scriam. Mai tîrziu, cînd au început filmările, Stolper și coregizorul său, Boris Ivanov, au făcut multe lucruri altfel decît erau prevăzute în scenariu. Știu, unii scriitori se supără, dar ce să-i faci?! Dacă cele mai bune gînduri vin regizorilor abia la filmare!

În iarna lui 1943 am tipărit nuvela „Zile și nopți" și în vara anului următor Stolper s-a gîndit s-o ecranizeze. În timpul războiului toate studiourile noastre au fost evacuate în Asia mijlocie și în Kazahstan. Acolo, la Alma-Ata, Stolper împreună cu Ivanov au turnat *Flăcăul din orașul nostru* și *Așteaptă-mă*. În momentul cînd s-a pus problema realizării filmului *Zile și nopți*, Stolper a declarat că nu va realiza filmul pînă ce nu va pleca pe front și nu va vedea războiul cu proprii săi ochi.

Am plecat împreună pe frontul de la Leningrad pe cînd armatele noastre străpungeau linia Mannerheim și în tot acest timp eu și Stolper (zece sau unsprezece zile pînă la cucerirea Viborgului) am însoțit trupele. De dimineața pînă seara, regizorul se interesa fără încetare de toate amănuntele războiului și scria continuu într-un caiet foarte gros. El era luat drept scriitor. Cît despre mine, se credea că sînt instructor politic desemnat să-l însoțesc pe tovarășul scriitor.

A filmat *Zile și nopți* în mijlocul ruinelor autentice ale orașului. După război, Stolper a realizat *Povestea unui om adevărat*, *Departe de Moscova* și altele. Nu ne-am mai întîlnit în cinematografie cam vreo 15 ani. Apoi din nou ne-a unit tema războiului.

Îmi face plăcere să scriu acum despre vechiul meu tovarăș care a terminat al patrulea film al său, după o carte a mea, „Viii și morții". În curînd spectatorul va vedea pe ecran rezultatele unei munci lungi și grele de trei ani. Stolper a filmat pe arșiță și pe viscol, a filmat atîta război încît a devenit militar sută la sută.

Aceste note sînt scrise cu zîmbetul pe buze, dar dacă vorbim serios, mă preocupă mult felul în care va primi publicul acest nou film.

Nu ca autor al filmului, ci ca fost comandant, cred că Stolper a povestit în filmul său în mod cinstit despre război, fără reticențe. Lucru pentru care îi sînt recunoscător.

Nu pot spune ce e reușit în film și ce nu, care sînt părțile lui mai bune sau mai rele. Vom afla asta numai de la spectator. Deci primul și ultimul cuvînt tot lui îi rămîne!



Panorama „Borodino-ului" și arta dirijării maselor de figuranți.

BORODINO pe Nipru

de N. KOLESNIKOVA

Pregătirile pentru filmare par pregătirile unei adevărate armate în ajun de „bătălie".

Soarele de-abia s-a ridicat deasupra luncii largi a Niprului. Da, a Niprului, deoarece „Borodino-ul" cinematografic este aici, la cîțiva kilometri de orașul Dorogobuș.

Pe deal, strălucește arama tunurilor... Lîngă ele, soldați în tunici verzi și pantaloni din pînză de in bat mingea de fotbal. Și-au scos chipiurile negre, înalte. Temutul Tirchiladze — directorul filmului *Război și pace* ce se turnează aici — îi urmărește pe jucători cu un mare interes. Seamănă cu un general ce așteaptă încordat rezultatul bătăliei.

În acest timp, în vagonul secției de machiaj se lipesc mustățile „artileriștilor", iar garderoba continuă împărțirea chipiurilor. Lîngă lada cu arme, ofițerii primesc săbii.

— Vine!... Flutură Tirchiladze bastonul.

Mingea a dispărut ca prin farmec: a sosit comandantul suprem, regizorul Serghei Fedorovici Bondarciuk.

El controlează pozițiile de pe cărarea de lemn pe care sînt instalate șinele căruciorului de travling. Pe flanc se află bateria lui Raevski; aparatul va porni de aici. În flancul drept va răsări din cînd în cînd fața lui Pierre Bezuhov. Iată silueta lui greoaie, într-o tunică verde și o pălărie imensă, albă... Este dublura „adevăratului" Pierre — Bondarciuk, actorul Vorobiov. Dublura îl ajută pe Bondarciuk să se „dedubleze": să joace în film și în același timp să se „urmărească" cu ochi de regizor.

Clacheta asistentului anunță cadrul 909... Aceasta nu înseamnă că au fost filmate cele 908 cadre precedente din cele peste o mie în cîte este împărțită epopeea lui Tolstoi, în scenariul regizoral. Se filmează cunoscuta scenă care se petrece la bateria lui Raevski. „Totul a devenit straniu, neclar, cețos în ochii lui Pierre..." scrie Tolstoi.

— Începem!... strigă regizorul secund.

— Foc! dă comanda un ofițer (un pirotehnician adevărat, consilier al filmului, care dirijează exploziile).

Din vale, spre baterie, se ridică fumuri albe și negre. Bubuie exploziile de pulbere și de petrol.

În fumul des, totul a devenit straniu, neclar, cețos. Funinginea neagră s-a așezat pe fețe și pe îmbrăcăminte. Aparatul pornește din nou spre dreapta. Momentele luptei „trăite" se oglindesc încă pe fețele participanților. Trec cîteva minute pînă cînd membrii echipei se întorc din această lume eroică creată de ei, în lumea reală. Dar nu pentru mult timp.

„Încă un dublu", strigă secundul, declanșînd. Și totul se repetă...

— Doriți să discutați cu Serghei Fedorovici — mă întreabă secundul, între pauza dintre dublul șapte și opt. O sută de mii de „de ce-uri" pe care le putea rezolva Bondarciuk îmi stăteau pe limbă, dar... Ochii severi ai lui Pierre priveau peste sticlele pince-nez-ului. Era imposibil acum să treci peste granița care separă pe actor de regizor.

Ce răspundere imensă își asumă autorii filmului despre marea bătălie rusă! Și încă nu asistasem la cea mai grea zi a epopeei borodiniene: scena luptei centrale. În prezent, înșiși participanții la aceste filmări își amintesc de ea ca de ceva fantastic și parcă se miră: „Oare noi am realizat toate acestea?!"

Secvența acestora a fost într-adevăr grandioasă, unitară de parcă ar fi fost realizată dintr-o singură suflare, dintr-o singură mișcare de aparat.

O linie lungă, în zig-zag, reprezenta drumul pe care l-a parcurs aparatul de filmare al operatorului Petrițki. În fața lui s-a desfășurat un tablou complex, pe mai multe planuri: sub pod a trecut cavaleria (podul a fost așezat peste un „rîu" creat cu furtunul), în lupta corp la corp s-au strîns șiruri de francezi și ruși. Aparatul se mișcă încontinuu dar „privirea" lui nu nimerește nici pentru o clipă într-un spațiu „gol". Tot ce înregistrează este necesar, toate acestea sînt părți din care se recompune imaginea — impresionantă — a istoriei.

În scenariul regizoral *Război și pace* în care sînt trecute peste o sută de locuri de filmare, Borodino este cel mai important. Filmul pe care vrea să-l realizeze Bondarciuk nu este o dramă de salon, în care acțiunea (pentru variație) se combină cu secvențe de luptă, ci o grandioasă epopee populară. Fiecare erou — de la Pierre ori Natașa și pînă la soldatul fără nume, care prin „cumul" este interpretat de Vorobiov, dublura lui Bondarciuk — reprezintă o părticică a marelui popor, a puterii lui de viață și a înțelepciunii lui.

SĂ NU CEDEZI ÎNĂLȚIMEA

de L. ZAKREJEVSKAIA

Fiecare actor își are rolul „său" de succes. Rol în care se dezvăluie trăsăturile cele mai caracteristice ale individualității actorului... Adesea un astfel de rol este așteptat timp îndelungat. Unii îl așteaptă toată viața. Se întîmplă — mai rar — ca rolul să vină chiar la începutul unei activități creatoare. Iată un debut extrem de reușit: Alioșa Skvorțov — Volodea Ivașov. Un tînăr cu buze ca de copil, cu niște ochi uimitor de puri și blînzi — așa l-am îndrăgit și așa va rămîne pentru totdeauna în amintirea noastră. El a devenit pentru noi simbolul purității, al abnegației și al nobleței omenești. Actorul și personajul s-au contopit într-atît încît este greu să ți-l închipui pe Ivașov într-un alt rol.

Să nu trădeze acest rol! Cucerind o înălțime, să n-o cedeze — aceasta e sarcina care s-a ridicat în fața tînărului actor.

Apariția lui Ivașov în rolul lui Pavel din comedia regizorului E. Bikov *Șapte dădace*, dacă nu ne-a mîhnit, în orice caz ne-a făcut să ne întrebăm: oare va ceda actorul înălțimea?

Dar rolul următor i-a liniștit pe spectatori. În filmul de scurt-metraj *Hei, oameni buni*, realizat după nuvela lui William Saroyan de către tinerii regizori A. Smirnov și B. Iașin, Ivașov a interpretat rolul principal. E o poveste tristă despre întîlnirea întîmplătoare a doi oameni singuratici, care au renunțat la lumea celor răsfățați de soartă și care, poate, s-au găsit. Tînărul este înalt, bine făcut, puțin cam aspru dar cu o inimă copilăroasă, deschisă; gata să urle de plictiseală și să viseze s-o „șteargă" în orașul de lîngă mare, și alături de el să aibă o fată după care să se întoarcă toți... Așa se prezintă eroul lui Saroyan în interpretarea lui Ivașov; familiar cu toată lumea și, în același timp, reținut; cu îndemînare, el poate arunca o sticlă goală de whisky într-un bec și poate să atingă cu gingășie mîna fetei dragi, sau să ofere foc pentru țigară omului care a venit să-l ucidă...

De la jocul ușuratic de-a eroul din închisoare: „Hei oameni buni", pînă la șoaptele înfricoșătoare, disperate: "Hei! Oameni buni!!!", pe fața actorului a apărut bărbăția, o duritate chiar, au apărut noi intonații, profunde.

Care sînt aspirațiile lui Ivașov ca actor? Eroul pe care ar dori să-l interpreteze?

— Fiecare rol, ca și fiecare om este interesant în felul său. Dacă scenariul este bun, conține o idee nouă, răspunde la întrebările care ne preocupă, atunci oferă actorului un material interesant omenesc și dramaturgic. Actorul are ce interpreta. Dacă există un caracter care se transformă, se formează, un om care se zbuciumă și caută sau unul cu un scop precis și cu o convingere profundă, ca eroul din *Comunistul* de E. Gabrilovici și I. Raizman. Principalul este ca imaginea să fie veridică. Pentru că spectatorul simte întotdeauna unde este adevăr și unde este minciună în artă.

cinema

DISCUȚII

Din nou despre limite

de Titus MESAROŞ

Combătînd unele afirmaţii făcute de Mirel Ilieşiu în articolul său din numărul 2 al revistei „Cinema" („Limitele genului documentar"), Valerian Sava susţine în numărul următor al revistei că „realitatea este una singură *pentru toate artele şi genurile* (sublinierea noastră) — realitatea obiectivă" şi că „*doar reflectarea ei poate fi diferită*, de pildă, autentică în filmul documentar şi verosimilă în filmul artistic (cu actori)".

Aşadar, după Valerian Sava, obiectul filmului documentar fiind „*realitatea obiectivă*", „*una singură pentru toate artele şi genurile*", obiectul reflectării nu poate fi implicat în definirea specificului genului. De unde vin, atunci, trăsăturile specifice ale filmului documentar? Neputînd fi dedus din sfera obiectului genului, rezultă că specificul ar decurge exclusiv din trăsăturile de formă ale filmului documentar. Obiectul reflectării este, într-adevăr, realitatea obiectivă. Dar pentru fiecare latură a realităţii obiective, conştiinţa socială îşi creează mijloace specifice de reflectare. Existenţa filmului documentar ar fi un non sens dacă el ar repeta întocmai funcţiile filmului jucat, după cum non sens ar fi să considerăm că ceea ce-l separă de filmul jucat ţine numai de caracteristicile lui de formă.

După cum se ştie, autenticitatea este trăsătura specifică de fond şi de formă a filmului documentar. Spunînd acest lucru, am şi sugerat limitele genului. Tot ceea ce nu are o existenţă obiectivă, independentă de autor, nu ţine de filmul documentar. Dar asta nu e totul. Nevoia de a pătrunde nemijlocit în realitatea obiectivă a dus la apariţia filmului documentar, cu modalităţile lui specifice de reflectare, între care locul principal îl deţine, desigur, înregistrarea directă a faptului obiectiv prin mijlocirea aparatului de filmat. Orice reproducere a unui fapt din realitatea obiectivă în filmul documentar nu este, aşadar, posibilă în afara acestei prezenţe şi orice fapt din realitate, reprodus în filmul documentar, subînţelege — sau trebuie să poată subînţelege — prezenţa aparatului de filmat.

Practica dovedeşte că există fapte ale realităţii care se sustrag aparatului de filmat. Răscoala lui Spartacus a fost, la timpul său, o întîmplare a realităţii obiective. Ea iese, totuşi, dincolo de limitele filmului documentar pentru simplul motiv că s-a petrecut demult, înainte de a fi existat aparatul de filmat. Mimarea acestei întîmplări, oricît de bine ticluită sub raport formal, nu va determina pe nimeni să creadă că se află în faţa imaginilor reale ale răscoalei. Şi nu pentru deficienţele de formă ale transpunerii pe ecran, cum lasă impresia V. Sava în discuţia cu M. Ilieşiu.

Ca să nu existe nici o îndoială că într-o asemenea situaţie nu autenticitatea intrisecă imaginii este determinantă, iată un alt exemplu: Dacă astăzi li s-ar proiecta spectatorilor, într-un cinematograf, un reportaj cinematografic foarte complet, realizat pe planeta Marte, de un operator deplasat acolo în deplină taină, fără a se declara acest amănunt în film, în ciuda fidelităţii depline a faptului prezentat cu cel din realitatea obiectivă, nimeni nu l-ar considera autentic, pentru că nimeni nu poate subînţelege prezenţa aparatului în acel loc. Dimpotrivă, dacă s-ar declara în prealabil vizita operatorului pe planeta sus-amintită, chiar dacă imaginea proiectată ar fi palidă, relativă, senzaţia de autenticitate s-ar crea. Neavînd posibilitatea să raporteze cele văzute la experienţa personală (nimeni dintre contemporani n-a fost încă în planeta Marte), spectatorul este nevoit să accepte certificarea autenticităţii din afara imaginii însăşi.

În asemenea cazuri limită, senzaţia de autenticitate, intrinsecă imaginii, devine chiar un non sens, afară doar dacă nu socotim că în mintea noastră pot exista nişte criterii apriorice experienţei noastre, nişte cunoştinţe despre faptele încriminate care vin din alte surse decît din contactul cu realitatea materială.

În filmul iugoslav dedicat catastrofei de la Skoplje există cîteva cadre care mimează cutremurul. Se aud zgomote surde şi se vede peretele unei clădiri clătinîndu-se şi apoi prăbuşindu-se. Cu toate că imaginea este veridică, nu crezi nici o clipă că te afli în faţa cutremurului. Nu pentru că imaginea ar fi imperfectă sub raport formal (operatorul a clătinat aparatul în mînă, străduindu-se să dea senzaţia cataclismului în desfăşurarea lui), ci pentru că nu e de crezut că în plin cutremur cineva a stat acolo să filmeze. Şi de fapt, nici n-a stat, imaginea fiind luată în timpul demolării ruinelor rămase de la catastrofă. Şi dacă întîmplarea ar face ca, printr-o minune, un reporter să surprindă un astfel de fapt, e neapărat necesar să comunice împrejurarea în care a filmat. Este ceea ce au făcut autorii filmelor *Lumea tăcerii*, *Cucerirea Everestului* şi altele.

Sînt trei cazuri care depăşesc specificul filmului documentar, cu toate că reprezintă fapte din realitatea obiectivă, tocmai pentru că nu presupun că la faţa locului a stat un aparat de filmat. Ele ne dau o idee despre anumite limite care sînt, într-adevăr, proprii genului.

Dar, oare, asemenea fapte sînt definitiv şi cu totul inabordabile pentru filmul documentar? Desigur că nu. În primul rînd pentru că tehnica filmării evoluează. În al doilea rînd pentru că, chiar anumite fenomene care se sustrag aparatului de filmat pot să fie sugerate în filmul documentar prin substituirea lor cu alte fenomene autentice, de care sînt legate şi care îngăduie prezenţa aparatului. Reflectarea artistică prin mijlocirea diferitelor figuri de stil, cum sînt metafora, alegoria, comparaţia etc., care îşi au şi ele originea în relaţiile obiective existente între fenomenele realităţii, lărgesc în permanenţă filmului documentar sfera de cuprindere a lumii, fără a-i anula specificul.

Enrico Rossetti despre FRANCESCO R

Nu există în întreaga cinematografie italiană — poate doar cu excepţia lui Germi — un om de o mai mare seriozitate, un intransigent mai tenace şi mai rezervat decît acest ciudat napolitan care a repudiat în bloc toate particularităţile dialectale — în sensul tradiţional al cuvîntului.

Dacă l-aţi întreba de ce a abandonat un filon care conţine grăunte de aur veritabil, v-ar răspunde că Neapole este un oraş universal, care poate constitui un punct de plecare pentru înţelegerea generală a condiţiei umane actuale, la modul cel mai complet, mai „politic". Cînd spune „politic" nu se gîndeşte neapărat la întruniri, la parlament — se gîndeşte la om în raporturile lui cu societatea, cu ambianţa în care trăieşte, iubeşte, luptă, munceşte, moare. Ar putea spune în loc de „politic", „civic", dar acest cuvînt îi place mai puţin, pentru că este mai puţin angajat, mai puţin riscant.



După un rol celebru (Al. Capone), actorul american Rod Steiger apare într-o nouă postură, deloc simpatică: impresarul speculant din Mîinile pe oraş.



Neorealism 1963? Nu! E aici mai mult decît un curent cinematografic. Sînt fapte autentice.

Busculadă între manifestanţi şi poliţie pe străzile Neapolului.





Tem
gres
oraş
film
dirij

Rosi nu face parte dintre cei care simplifică viaţa. Să-şi sugă unghiile, să-şi lovească capul de obstacole, e un lucru care îi place, mai mult, chiar, îi serveşte ca metodă de lucru, şi mijloc de-a înţelege profund realitatea. Nu este un intuitiv, deoarece pătrunde lent fenomenele. În şase ani a turnat abia patru filme, deşi a debutat cu un „Leu de Argint" la Festivalul de la Veneţia. Greu s-ar putea găsi un om avînd un caracter şi caracteristici mai diferite de cele tipic napolitane; metodic în măsura în care un napolitan este capricios, hotărît, cu obstinaţie, în măsura în care celălalt renunţă foarte uşor, angajat pe planul politic în măsura în care acela e indiferent faţă de politică.

ÎNTÎLNIRI FERICITE

După război îşi face debutul regizoral ca asistent al lui Ettore Giannini, la *Votul (Voto)*. Întîlnirea cu Giannini [cu care va lucra scenariul *Proces oraşului (Processo alla città)*, unul din cele mai frumoase filme ale lui Luigi Zampa] este

O ROSI

cinema

CORESPONDENȚĂ

prima dintre întîlnirile sale fericite. A doua poartă numele Visconti: Rosi este ales ca secund pentru *Pămîntul se cutremură (La terra trema)*. Visconti imprimă muncii sale o asprime asemănătoare bravurii; respectul pentru ceea ce face, aprofundarea lucrurilor, pasiunea disperată de a recrea realitatea, sînt atît de contagioase încît se transmit tuturor celor care lucrează cu el.

Contactul cu Visconti i-a îngăduit să pătrundă profunda moralitate a raportului dintre regizor și lucrul său — raport format din precizie, din insatisfacție, din aplicația neobosită, din respect pentru sine și pentru alții. Forța lui Rosi a constat în a învăța lecția fără să se lase sugestionat de puternica personalitate a dascălului său.

De la *Pămîntul se cutremură* pînă la debutul său ca regizor aveau să treacă nouă ani. Ani de întîlniri prețioase [cu Antonioni, la *Învinșii (Vinti)*; cu scenaristul Suso Cecchi D'Amico]; ani în care Rosi s-a făcut curînd remarcat ca excelent scenarist și cel mai bun dintre regizorii secunzi.

DEBUTUL

Debutul a venit cu *Sfidarea, (La sfida)* un film în care Rosi putea ataca o temă pe care o cunoștea îndeaproape, putea studia în profunzime oamenii ținutului său, napolitanii autentici, pe care realitatea tragică îi leagă nu de canțonete și de Arcadia (Academia literară — N.T.), ci de un brutal proces de producție și de deformările pe care acest proces le suferă în țările subdezvoltate.

I magliari (în traducere aproximativă *Oameni cu tricouri, șomeri)* al doilea film al său, vorbește tot despre napolitanii săi întreprinzători și plini de colorit, în căutarea unui mod de supraviețuire, valorificîndu-și resursele fanteziei ori ale lipsei lor de scrupule printre oamenii naivi.

La sfida plăcuse; *I magliari* mai puțin. Aceasta nu a împiedicat însă pe Rosi să se lanseze într-un proiect care, în condițiile politice ale acelei epoci, părea riscat, un film despre Salvatore Giuliano, despre unul dintre cele mai obscure și mai ambigue episoade din istoria recentă a Italiei.

Tema mîinilor rapace, agresive, tema „mîinilor pe oraș" răsună cu violență în filmul lui Rosi. Regizorul-dirijor conducînd orchestra.



Protestul energic împotriva speculațiilor edilitare e strigat și de aici, de la ferestre.

MATURIZĂRI

În *Salvatore Giuliano* stilul lui Rosi atinge deplina maturitate. Un stil, o metodă de lucru pe care le vom regăsi nealterate în *Mîinile pe oraș*. Calea pe care îi place să meargă este aceea a faptelor. El detestă înfloriturile sentimentale, frumusețile exterioare, romanțioase, o complezență extatică. Dimpotrivă el analizează cu o pasiune înflăcărată și vibrantă.

Faptele care au sugerat și au determinat dezvoltarea povestirii din *Mîinile pe oraș* sînt împrejurările unei colosale speculații edilitare efectuate cu complicitatea autorității comunale și cu consimțămîntul unor importanți oameni politici. O poveste cu interese mercantile, compromisuri, avînd drept fond Neapole, acest oraș contradictoriu în care zgîrie-norii se învecinează cu vechi case în ruină, în care aspectele cele mai evidente ale vieții moderne se învecinează cu vestigiile timpurilor străvechi.

Este pentru prima dată că cinematograful italian atacă direct problema moralității vieții politice a țării. Pentru a se documenta, Rosi a urmărit cu atenție timp de cîteva luni, ședințele consiliului comunal din Neapole, a asistat la lucrările congresului partidului democrat-creștin, a făcut investigații printre antreprenori și în oficiile comunale, a recitit întreaga cronică de politică urbană din ultimii ani. Și unicul lucru care nu poate fi imputat filmului (deși unii au făcut acest lucru, dar cu rea credință și au fost de îndată dezmințiți de fapte) este de a fi ilustrat situații care nu ar corespunde realității, sau fapte neadevărate.

Cît privește imputarea de a fi schematică, aridă, trebuie spus că povestirea așa și dorește să fie: o expunere lucidă, aproape în termenii unei demonstrații geometrice a modului în care se nasc anumite combinații. Dar focul polemic care străbate întregul film, pasiunea civică, mînia, revolta morală cu care Rosi saturează fiecare imagine, fiecare situație, sînt atît de puternice încît elimină orice urmă de ariditate.

Este vorba de un mare film civic, mai puțin fascinant, mai puțin strălucitor (cel puțin la suprafață) decît *Salvatore Giuliano*, fără ca prin aceasta să fie mai puțin important și, stilistic, mai puțin desăvîrșit. Tocmai cu acest film, care într-un anumit sens confirmă, dezvoltă și completează mesajul inițiat în *Giuliano* — mesaj despre un mod de a concepe cinematograful, un mod de a privi și a prelucra realitatea, un mod de a crea spectacolul fără să se trădeze o anumită angajare realistă și civică — Francesco Rosi se impune astăzi ca unul dintre numele cele mai sigure ale cinematografului italian. Un nume care, după părerea mea, trebuie pus la același nivel (puțin mai jos sau puțin mai sus, în funcție de gustul personal) cu Visconti.

UN INTERVIU CU ROSI în pag. 30







cinema

MERIDIANE

Evadarea cea mare

Filmul regizorului american John Sturges (cu Steve McQueen, James Garner, James Donald și Charles Bronson în rolurile principale) se inspiră și el din tragicul cotidian al celui de-al doilea război mondial. Cîțiva prizonieri englezi și americani internați într-un lagăr german reușesc o spectaculoasă evadare în masă, dar cad rînd pe rînd victimele întîmplării dramatice, înainte de a putea atinge frontiera elvețiană și libertatea. Prima parte a filmului este un lung documentar despre viața de zi cu zi din lagărul nazist și pregătirea evadării. Cu prilejul acestei fugi tragice asistăm — cu toate mijloacele suspensului — la o vînătoare de oameni organizată disciplinat și metodic de fasciști. Filmul este adaptarea unei cărți de Paul Brickhill o carte care, la rîndul său, a romanțat o poveste adevărată, trăită în timpul războiului de un grup de prizonieri anglo-americani.

R. L.

Enrico Rossetti: interviu cu FRANCESCO ROSI

Dintre toate criticile aduse filmului meu, cea care m-a indignat în primul rînd prin evidenta ei rea credință, este afirmația că faptele povestite nu reflectă realitatea italiană de astăzi. Criticii ziarului oficial al partidului democrat-creștin pretind că o atare situație, dacă a existat într-adevăr la Neapole, ca și în alte orașe din Italia, s-a rezolvat de mult, ea aparține trecutului. Trebuie să spun totuși că acești critici au avut prudența să nu insiste prea mult asupra acestei afirmații. Și a fost foarte bine pentru ei, întrucît au fost repede dezmințiți de fapte, de scandalurile care au izbucnit îndată după apariția filmului meu și nu numai în sectorul urbanistico-edilitar, dar și în alte sectoare. Printre altele, chiar în acele zile de toamnă, la Neapole, consiliul comunal a reluat și a extins o anchetă asupra unor fapte foarte asemănătoare celor discutate în film, iar la Roma, magistratura a decis să deschidă o altă anchetă asupra diverselor acte de corupție prin care antreprenorii își asigurau mîna liberă din partea funcționarilor comunali, în vederea unor operațiuni ilegale.

Criticile violente provin, în mod evident, dintr-un sector destul de precis determinant al presei și anume din presa de extremă dreaptă monarhistă și fascistă (explicabil de altfel, dat fiind că în film oamenii vizați lasă să se întrevadă limpede apartenența la partidele monarhiste și fasciste).

O altă observație se referă la psihologia personajelor; unii critici susțin că nu am urmărit eroii decît în viața lor publică, fără să mă intereseze viața lor privată, ambianța care îi caracterizează. Acuzația se referă în particular la personajul șefului grupului opozițional din consiliu, care a fost apreciat ca static, un „pozitiv“ onest fără șovăiri. Mai mult „o mască“ decît un personaj. Trebuie să spun că este exact ceea ce am vrut și eu. În *Mîinile pe oraș* mă interesa să aprofundez o psihologie de grup și am crezut că nu o pot face altfel decît analizînd personajele și prezentîndu-le nu în relațiile lor particulare, ci în viața lor publică. Nu mi se pare că acest procedeu ar fi privat personajele de profilul lor psihologic precis, profil care se definește prin logica faptelor (așa cum cere cinematograful) și nu prin aceea a ideilor (cum cere literatura).

S-a mai spus că figura șefului grupului opoziționist din consiliu este puțin conturată, că ideile lui sînt prea generale și că ele nu ar exprima decît în mod confuz și aproximativ poziția și ideologia partidului căruia în mod evident îi aparține, adică a partidului comunist. Și aici vreau să precizez că tot cu bună știință am menținut această figură în atari limite. Am intenționat să fac din el exponentul unei opoziții mai largi. Este știut că în Italia de sud nu există încă o conștiință politică pe deplin maturizată, și că partidele de stînga trebuie să-și orienteze încă protestul în această direcție mai generală.

Limbajul pe care l-am ales pentru exprimarea ideilor mele este același pe care l-am folosit în *Salvatore Giuliano*. Și într-un film și în celălalt, am dorit ca realitatea să impună și să determine dezvoltarea povestirii, și nu așa cum se procedează de obicei, cînd i se aplică realității o povestire prestabilită. Aceasta este metoda mea preferată; am credința că astfel descătușat din schemele tradiționale, filmul reușește să trăiască, cu farmecul pe care i-l dă libertatea mai mare a narației.

STĂPÎNUL COLOANEI

un huruit... un șuier... un poc... un

de Carol ROMAN

În decembrie 1963, Gopo a debutat ca... publicist. O bijuterie editorială mignonă, prefațată de Tudor Arghezi, dezvăluia cititorilor „secretele“ sale. Iar printre cei dintîi care au avut bucuria să primească din partea autorului un volum — pe coperta interioară lăfăindu-se cu litere mari, în tuș, o dedicație — a fost inginerul Dan Ionescu.

Cu îngăduința acestuia, reproducem integral dedicația, valoroasă nu atît prin ineditul ei, cît prin puterea de a caracteriza pe acela care, în aproape toate filmele lui Gopo, apare pe generic, la compartimentul SUNET.

„Prima dată cînd te-am văzut, deși te văzusem de mai multe ori, te-am... auzit. Te-am cunoscut abia în ziua în care am hotărît că nu te cunosc.
Ești un huruit, un șuier, un poc!
Un motan cu clopoței,
nu bate toba,
o notă muzicală în „universul delicat și tonic“.

Ține, dragă gălăgie,
de la mine-o cărțulie“

Gopo, 23 dec. 63

(Doar o deslușire: în prefața sa, Tudor Archezi denumește peisajul filmelor lui Gopo — „univers delicat și tonic“)

Așadar, iată-ne acasă la... „huruit, șuier, poc!“ Cîtă dreptate avea Gopo atunci cînd l-a denumit pe inginerul Dan Ionescu „un Jupiter priceput“: un om masiv, marțial, dezvăluindu-se poate greu, dar...

— Faceți parte din „tripla înțelegere“: Gopo — Dumitru Capoianu — Dan Ionescu... În ce vă privește sînteți inginer... și artist.

— Inginerului de sunet i se cere să fie artist și-apoi — inginer. În filmele lui Gopo, sunetul nu mai este o anexă. Dacă o ușă se deschide, se aude în mod inevitabil un scîrțîit prelung. Preocuparea exclusivă de astfel de sunete reprezintă o etapă depășită în cinematografie. Ea a fost inaugurată de Hollywood: sunetul privit ca o chestiune de serviciu...

Îi ascultăm cu interes confesiunea artistică:

— Operatorul de sunet trebuie să creeze o coloană unitară, în care se integrează atît muzica cît și sunetul. Mă refer la partitura muzicală și la diferite efecte și „ambianțe“ sonore. Pentru a deveni artistic, sunetul trebuie transfigurat... În *Pași spre lună*, de pildă, diferite pasaje ale coloanei sonore au primit cîte o denumire. Amintesc numai „Concertul pentru robinet“. Ce reprezintă el? Sunetul unui robinet care, avînd — aș spune — o anumită personalitate și putere de sugestie, creează ambianța adecvată căutărilor eroului prin labirintul cunoașterii.

Ne interesăm cum se realizează aceste sunete care vorbesc fără cuvinte.

— Sunetul captat din natură este tratat cu ajutorul unor dispozitive — în care rolul de seamă îl joacă cele electronice. Sunetului inițial i se modifică timbrul, calitățile fizice, atribuindu-i-se o nouă „valoare“. Îl recunoști, „îți vorbește“, deși nu-l identifici cu nimic concret din natură. Însăși vocea omului capătă noi caractere. Aproape toate „vocile“ din filmele lui Gopo au ca „materie primă“ glasurile lui Gopo și Dan Ionescu.

La Festivalul internațional al filmului de la Tours, filmul *7 arte* a fost distins și pentru calitățile excepționale ale benzii sonore. Criticul de artă R.A. Arlaud scria în Buletinul acestui festival, referindu-se la Dan Ionescu: „...este aproape singurul care utilizează banda sonoră ca o a treia dimensiune...“ Pe toți i-a impresionat de-a lungul întregului film îndeosebi respirația brontozaurilor, cu un efect de relief surprinzător. Mulți au vrut să cunoască cum a fost obținut acest efect, care e natura sa, cum s-ar spune, „secretul de laborator“. Și au aflat: vocile brontozaurilor sînt ale lui... Gopo și Dan Ionescu... Notăm în treacăt că instrumentul de bază la care inginerul Dan Ionescu își desăvîrșește creația — numit mixer — are forma unui pupitru de orgă avînd 12 canale și peste 100 de butoane. Aici sînt amestecate în mod machiavelic glasuri de dulcinee cu zgomotul produs de ouă bătute pentru maioneze — sînt tratate, filtrate, chinuite prin zeci de lămpi, comutatoare și altele, iar — la sfîrșit — rezultă... zborul unei muște.

De altfel Gopo obișnuiește să spună: *armoniosul* inginer de sunet Dan Ionescu! Remarca lui Gopo este pe deplin justificată: în 1960, pentru efectele sonore la *Scurtă istorie*, inginerul Dan Ionescu a primit „Le Grand Prix“ la primul Concurs internațional de tehnică cinematografică — UNIATEC. Iar la Congresul Uniunii internaționale de tehnică cinematografică de la Paris (1959) au fost mult apreciate considerațiile sale asupra posibilităților de utilizare a sunetelor stilizate în filmele cu imagini stilizate...

— Care dintre sunetele realizate vă plac cel mai mult?

— Sunetul rachetei din filmul *Scurtă istorie*... Dezlipirea, avîntul, pornirea în Cosmos... un sunet cristalin, limpede, pur, sideral...

— De ce „sideral“ înseamnă implicit cristalin, limpede?

— Să privim stelele. Omul le vede, nu prin ceață, ci ca printr-o atmosferă cristalină, limpede... Imaginea vizuală o determină pe cea auditivă... De aici sunetul sideral — cristalin...

Și un amănunt: prin 1958, inginerul Dan Ionescu a primit un disc „Baletul Cain și Abel“ al casei „Philips“.

— Am constatat în coloana sonoră o seamă de corespondențe cu *Scurtă istorie*, realizat în 1956... Nu vreau să insinuez nimic, ci doar să afirm ceva: că sîntem printre precursorii celor care au folosit elementele sonore „esențializate“.

Ora fiind destul de tîrzie, iar semnele oboselii făcîndu-și apariția, am decis să schimbăm cursul convorbirii.

— Colaborați de mult cu Gopo?

Dan Ionescu s-a înviorat pe dată... Colaborează cu Gopo din 1950. Împreună au realizat *Șurubul lui Marinică*, *Iepurașul neascultător*, *De dragul prințesei*, *Scurtă istorie*, *7 arte*, *Homo sapiens*, *Alo! Hallo!*, *Pași spre lună*...

Gopo mărturisește în recenta sa lucrare că n-a fost niciodată singur „vinovat pentru succesul sau insuccesul acestor filme.“ „Sînt vinovați și tovarășii mei care m-au ajutat, m-au criticat, care au lucrat sau au stricat împreună cu mine“.

Cam așa funcționează dubletul Gopo-Ionescu. Dar orice colaborare poate că n-ar fi stimulativă și creatoare dacă ar nivela deosebirile de vederi. Cam așa trebuie înțeleasă și aluzia la o ceartă, din dedicația citată la început: „...în ziua în care am hotărît că nu te cunosc“. Echipa lucra de zor la filmul *De dragul prințesei*. Cînd totul era aproape gata, a apărut, din senin, o neînțelegere: muzica la generic. Discuții — o zi, două. Nopți întregi. În cele din urmă, Gopo a conchis:

— Așa vei face... Sînt regizor... Dan Ionescu a văzut negru în fața ochilor și a ieșit brusc din cameră, dar... prin geamul de la ușă... S-a dus direct la administrație și a prezentat... costul geamului.

SONORE

motan cu clopoței...

Și acum, după ani, cînd relatează întîmplarea, ține să precizeze:

— E clar că am avut dreptate... Chiar Gopo a recunoscut...

— Și ați mai spart vreodată un geam, în comun?

— Da! Geamul de pe biroul directorului studioului. Ne aflam într-o discuție, împreună cu Gopo, cînd am fost anunțați că filmul nostru *Scurtă istorie*, a primit Marele Premiu la Cannes. Gopo a bătut cu pumnul în masă și a exclamat:

— Formidabil! Și geamul s-a crăpat. De data aceasta, directorul studioului a inclus costul geamului spart în cheltuielile... banchetului.

Și, bineînțeles, interviul n-ar fi... interviu dacă nu ne-am interesa de:

— ... planuri de viitor?

— Vom lucra la un nou film de lung-metraj cu actori: *Harap Alb*, inspirat de clasicul scriitor romîn, Ion Creangă. Filmul are un pronunțat caracter național.

— De ce ați ales *Harap Alb*?

— În această povestire e strînsă și cristalizată o profundă înțelepciune populară, iar tema corespunde viziunii artistice a lui Gopo. Gerilă, Setilă, și ceilalți nu vor mai fi doar simple personaje, ci fenomene dezlănțuite ale naturii, pe care Făt-frumos le va supune — și abia după aceea va merge să caute fata de împărat... Pînă acum, toate subiectele filmelor lui Gopo au fost create chiar de el. Este pentru prima oară cînd lucrează un film după o temă prestabilită. Dar, deși filmul păstrează linia generală a acțiunii lui Creangă, simțim „mîna lui Gopo".

— În ce vă privește?

— Vrem ca dialogul să se integreze organic în coloana sonoră, împreună cu celelalte elemente. Ce vreau să spun? Ne aflăm în plină vijelie. Se aude un zgomot puternic. Cînd un personaj vorbește — atunci în mod intenționat se reduce zgomotul vijeliei. Iată deci o convenție, care contrazice viața. Noi vom încerca să ne ridicăm împotriva tiraniei cuvîntului. Replicile le vom contopi, în coloana sonoră, cu sunetele și muzica. Muzicalitatea limbii romîne permite din plin un asemenea lucru...

— Vă urăm pași spre... succese și mai mari...



Iată un portret care, după părerea noastră, rezistă în timp. Este Ion din Năpasta, **în interpretarea actorului Ghiță Popescu.**



Actrița Ecaterina Nitulescu-Șahighian în rolul Anei din Năpasta **(ușa din pînză pictată).**

ISTORIE DIN MEMORIE

ION COSMA

de Eva SÎRBU

Discuția cu operatorul de imagine Ion Cosma începe de la un vraf de fotografii vechi. Scene de masă, figura unei actrițe (aflu că e Ecaterina Nițulescu-Șahighian), N. Manolescu într-o scenă foarte violentă, apoi un tînăr cu aparența de vagabond, rezemat de un copac. Fotografia e puțin neclară, îndoită, zgîriată. Întreb: cine e tînărul?

— Eu. În rolul unui „june care încurcă lucrurile", pe care l-am jucat în filmul *Vagabonzii de la Cărăbuș*.

Am venit la o discuție cu unul dintre cei mai vechi operatori și descopăr un actor și mai vechi. Aflu că operatorul Ion Cosma a început ca actor de revistă la Tănase...

— Pe urmă m-a atras cinematograful. Nu de dragul cîștigului, pentru că pe timpul acela nimeni nu spera să cîștige bani făcînd filme. Dar cinematograful îți dădea satisfacția noutății.

Aș vrea să știu cum a ajuns în lumea filmului.

— Exista pe timpul acela un oarecare Eftimie Vasilescu care avea un laborator de developat. Făcea subiecte de jurnal și mici reportaje. Avea un aparat de filmat foarte demodat chiar și atunci. Cu el lucra. Ne adunasem în jurul lui cîțiva actori care doream să facem film și am organizat chiar și un fel de asociație, o „casă de filme" care se numea pretențios „Romînia-film". Sediul ei se afla instalat într-o pivniță, peste drum de cinematograful „Capitol". Romînia-film" a realizat în 1926 *Vitejii Neamului*, care avea ca temă primul război mondial. Scenariul și regia erau semnate de Ghiță Popescu. Imaginea, de Eftimie Vasilescu. Eu făceam asistență de operator, lucram împreună cu el la developarea materialului și aveam și două roluri în film. Rolul caporalului Mușat, care rostea celebra replică „Pe aici nu se trece" și rolul unui ofițer din armata franceză... Trebuie să fie pe aici și fotografia ofițerului...

Căutăm în vraful de fotografii și o găsim pe cea care-l reprezintă pe Ion Cosma în chip de ofițer francez.

— A fost primul film la care ați colaborat?

— Al doilea. Primul a fost *Legenda celor două cruci*, după o nuvelă de I.C Visarion. Era o poveste de dragoste — tragică — între un țăran și o slujnică de la conacul boierului. Fata avea o aventură cu feciorul boierului, iubitul ei o omora din gelozie, apoi era condamnat la spînzurătoare și chiar spînzurat cu puțin înainte să sosească, de la stăpînire, grațierea... S-a filmat în satul Băneasa. Și acum, cînd trec pe acolo, caut să recunosc casa. Uneori mi se pare chiar că o recunosc... Figurația era alcătuită din oameni din sat. La scena spînzurătorii s-au speriat foarte tare. Erau convinși că omul a fost chiar spînzurat. Femeile țipau, copii au început să plîngă. Nouă ne-a prins foarte bine, pentru că astfel scena a ieșit cum nu se putea mai autentică...

— Astăzi cum v-ar părea oare?

— Nu știu... Pe timpul acela nu se filma de două ori un cadru. N-aveam peliculă. Dacă ieșea, bine, dacă nu, nu.

Îl întreb ce rol a avut în *Legenda celor două cruci*?

— Rolul doctorului. Dar eram asistent de operator pe lîngă Vasilescu și în timpul filmărilor făceam orice era nevoie. La următorul film, *Vagabonzii de la Cărăbuș*, am scris scenariul împreună cu Vasilescu și împreună am făcut și imaginea și regia. Era o comedie în stil american, jucată de actorii lui Tănase... În 1927 am lucrat tot ca asistent de operator la filmul *Năpasta*... Îmi aduc aminte că decorul era construit din pînză — în grădina cinematografului Marconi. Se filma la lumina soarelui filtrată printr-o pînză. Totul era din pînză, acolo. Pînă și ușa cîrciumii pe care am pictat-o așa încît să semene a scîndură... Începusem filmul cam tîrziu, spre toamnă și ne-a prins frigul. Actorii erau îmbrăcați, pe dedesubtul costumelor, cu pulovere groase sau cojoace. Într-o noapte a nins. A doua zi, noi aveam de filmat

(Continuare în pag. 32)

dialog

VREAU SĂ FIU ACTRIȚĂ

Cinematograful nu este numai „a șaptea artă", „cea mai tînără dintre arte", etc. Cinematograful este — în plus — un miraj. Un miraj care adună în fiecare toamnă la porțile Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale" sute de candidați din toate colțurile țării. Văzîndu-i, îți vine — fără voie — în minte ideea că romînul nu s-a născut numai poet — așa cum susține Vasile Alecsandri — ci în egală măsură actor și cineast.

În consecință, la redacția revistei noastre sosesc zeci de scrisori ale persoanelor fascinate de acest miraj. „Încă de cînd aveam 3 ani voiam să devin actriță"... „Adun actori de cinema... Am o colecție splendidă... Îmi lipsește însă Lino Ventura și sînt disperată. Vă rog chiar să criticați că în orașul nostru nu l-au adus tocmai pe Lino Ventura. Vă rog să nu-mi luați în nume de rău insistența dar și eu vreau să mă fac actriță și..." Cele mai multe din scrisorile pe acest ton sînt de la eleve. Mărturisirile sînt făcute pe toate tonurile: romanțios („... În micuța sală de cinematograf mă uit la ecranul din fața mea și în locul Irinei Petrescu mă văd pe mine..."), pasional („Filmul e viața mea"), cinic („Ca să fiu actriță voi trece peste orice"), temerar („Nu vreau să mă laud dar nu știu de ce n-aș putea fi și eu o Brigitte Bardot a Romîniei") etc.

N-avem desigur nici un drept să socotim că autoarea scrisorii de mai sus nu va fi răsfățata noastră B.B. sau D.D., sau M.M. sau în sfîrșit oricare alt dublet de inițiale norocoase. Dar este evident, nu puțini dintre entuziaștii noștri corespondenți confundă elemente cu totul deosebite. Cea mai gravă confuzie o comit autorii de scrisori cînd își închipuie viața de actor o viață „ca-n filme"; cînd cred că meseria de actor este un fel de ședință lungă pentru pozat: pozat pentru afișe, pozat pentru reviste, pozat pentru prospecte, pozat pentru sutele de ochi curioși care scormonesc pretutindeni prezența vedetei. Tuturor acestor persoane credule, romanțioase, candide — dacă vreți — trebuie să le spunem răspicat: vă înșelați; vă înșelați și în privința existenței de slujitor al scenei și în privința presupusei dv. vocații cinematografice. Acordați-vă cîteva ore de analiză. De analiză crudă și cinstită și veți descoperi că nu să fiți actriță doriți, ci să vă vedeți chipul, pe panoul cinematografului Patria.

Există însă printre cei care ne trimit scrisori sub semnul „vreau să fiu actriță, vreau să fiu actor, critic de cinema" etc. o serie de glasuri care trădează o seriozitate și o pasiune demne de luare aminte. În general sîntem întrebați: cum să ne pregătim ca să intrăm la Institut? Pentru a da un răspuns cît mai aproape de ceea ce așteptați de la noi și pentru că prospectul sesiunii de examene din 1964 nu a fost încă elaborat, ne-am adresat chiar studenților care au intrat în toamna trecută pe poarta institutului.

Iată ce ne-a spus:

1) Manuela Marinescu — anul I actorie — care a reușit prima la examenul de admitere:

„Pentru mine dorința de a urma cursurile acestui institut a fost o pasiune deosebită. Era singurul lucru de pe lume la care n-aș fi putut renunța niciodată. În liceu mă duceam cu regularitate la spectacole și filme. Pe urmă gîndeam mult cele văzute. Încercam să înțeleg de ce unii actori își realizau rolurile așa și nu altfel. Cînd nu-mi plăcea un rol încercam să înțeleg de ce nu-mi place și cum anume l-aș interpreta eu. Citeam multe piese de teatru, materiale de critică, studii biografice. Recitam mult și cu regularitate din Coșbuc, Eminescu, Topîrceanu, Whitman și Poe. Citeam cu voce tare schițe de Caragiale și Cehov, căutînd să le interpretez, să le dau relief logic și emotiv. Munceam de dimineața și pînă seara tîrziu și niciodată nu aveam senzația că știu destul. Reușita mea la exa-

(Continuare în pag. 32)

fațada cîrciumii. A trebuit să încadrăm în așa fel decorul încît, să nu se vadă zăpada de pe acoperiș. Poate că asta nu e așa de interesant... Pentru mine, interesantă a fost perioada de după Eliberare. Am filmat împreună cu Ovidiu Gologan, în zilele următoare lui 23 August, luptele detașamentelor patriotice de la Băneasa, intrarea trupelor eliberatoare în Capitală... Toată ziua umblam cu aparatele de filmat după noi, în goană după evenimentele care se petreceau și pe care nimeni nu avea timp să le mai înregistreze. Am filmat prima campanie electorală din '46, naționalizarea, înființarea primei gospodării agricole colective, am lucrat ca operator principal la mai multe filme artistice...

— Dar înainte de asta, pînă la război?

— A fost o perioadă grea. Se înființase O.N.C.-ul care lucra mai mult cu operatori străini. Cînd a început războiul, specialiștii străini au plecat la ei acasă, iar noi am fost trimiși pe front, ca operatori. Am filmat foarte mult pe front. Am filmat și bombardamentele din Capitală... Nu de mult, am văzut două filme străine, în care am recunoscut imaginile filmate atunci de Gologan și de mine. Vedeți, noi, ăștia mai vechi, avem reportajul în sînge. Noi așa am început de fapt: alergînd cu aparatul în spate după evenimentele zilei...



Acest militar chipeș și cu mustăcioară este Ion Cosma, în rolul ofițerului francez din filmul Vitejii Neamului.

— Și primul film artistic?

— A fost un scurt-metraj pe care l-am făcut în 1946, *Rapsodia rustică*, în regia lui Jean Mihail. Cu acest film a participat țara noastră prima dată la Festivalul de la Cannes. De altfel s-a și clasat al doilea, din cele 72 de filme concurente la categoria scurt-metrajelor. Primul film artistic de lung-metraj a fost *Viața învinge*. Am filmat pe viu, în oțelărie. Hainele actorilor fumegau, aparatul de filmat se încingea... A fost o încercare destul de grea pentru noi, dar doream neapărat să filmăm pe viu, printre oțelari... Pe urmă au fost celelalte, pe care probabil le știți: *Brigada lui Ionuț*, *Telegrame*, *Porto-franco*... Am făcut împreună cu regizorul Jean Georgescu cele trei schițe Caragiale, *Arendașul romîn*, *Vizita* și *Lanțul slăbiciunilor*.

— Aș vrea să știu ce probleme aveau operatorii la începuturile filmului romînesc?

— Destule. Numai că posibilitățile ne lipseau cu desăvîrșire. Am fi vrut să realizăm și noi o imagine artistică interesantă, dar trebuia să ne mulțumim cu aparate rudimentare, nu aveam posibilități de iluminat, decorurile se construiau în aer liber și se filma la lumina soarelui. Degeaba știam noi *cum* s-ar putea face o imagine frumoasă, dacă nu aveam cu ce să o facem. Speram că poate, într-o zi... Da, de sperat, speram. Îmi aduc aminte că ne întîlneam seara la un fel de club al nostru și puneam la cale tot felul de filme care bineînțeles nu se realizau niciodată... Ce să-ți mai spun?

Întrebarea „Ce să-ți mai spun?" îmi sună familiar și semnificativ. Îmi aduc aminte că maestrul Ion Șahighian cînd l-am solicitat pentru „Istorie din memorie" a rostit-o de mai multe ori în timpul întrevederii noastre. Se vede că ea exprimă dificultatea aparte în fața căreia se află cei ce încearcă să refacă din memorie 40 de ani de întîmplări și evenimente legate de filmul romînesc. Las acest „Ce să-ți mai spun?" fără răspuns, în chip de final pentru interviul nostru și poate, în chip de început, pentru viitorul interviu.

De altfel Ion Cosma e departe de a face impresia unui „veteran" pasionat de amintiri. Îl așteaptă, pe platourile de la Buftea, regizorul Jean Georgescu împreună cu care realizează filmul *Moment Caragiale*.

cinema

CINECLUB

Încă de la constituire (noiembrie 1962), activitatea cineclubului de la școala medie „George Coșbuc" din Capitală se anunța interesantă și atrăgătoare. Participarea unui mare număr de elevi, prezența unui cineast de profesiune (regizorul Geo Saizescu) erau de bun augur. Conducerea școlii și organizația U.T.M., cîștigate de entuziasmul general și sensibile la aportul instructiv-educativ al acestei activități a elevilor, au sprijinit în mod eficient cineclubul. Tematica alcătuită cu judiciozitate era menită să familiarizeze elevii cu principalele probleme de cultură cinematografică. Cei aproximativ 200 de membri au devenit participanți obișnuiți la întîlnirile bilunare organizate de cineclub. Expunerile, urmate de proiecții, au trezit interes. Iată cîteva din ele: „Comici vestiți ai ecranului", „Regizori clasici sovietici", „Despre scenariu". Expunerile au fost prezentate de regizori și scenariști cunoscuți (Lucian Bratu, D.R. Popescu, Geo Saizescu), într-o manieră potrivită vîrstei elevilor și au constituit un ghid prețios pentru vizionarea filmelor. De asemenea, întîlnirile cu actorii Victor Rebengiuc și Emanoil Petruț s-au bucurat de un real succes.

Cineclubul a devenit în scurt timp activitatea obștească cu cea mai mare participare a elevilor. O dată ajunși la acest punct, cineamatorii au putut porni mai departe. Au început să se organizeze nucleele viitoarelor „grupe de creație". Cu prilejul a două excursii școlare s-au tras primele imagini ale unui film pe care urma să-l realizeze cineclubul. Scenariul fusese elaborat, avea și un titlu edificator: *O zi din viața unui elev*. Totul începuse bine, cînd o serie de împrejurări au determinat stagnarea activității cineclubului. Responsabilitatea acestei regretabile întreruperi o au deopotrivă regizorul Geo Saizescu — care, reținut în munca de la studio, a neglijat să-și asigure un înlocuitor — și școala, care a încetat, la un moment dat, să solicite sprijinul Asociației cineaștilor și Arhivei naționale de filme. Nu e mai puțin adevărat însă că fiecare factor responsabil trebuie să mediteze asupra „părții sale de vină", în vederea unei apropiate reluări a activității cineclubului. E de așteptat ca noua comisie pentru cinecluburi a Asociației cineaștilor să sprijine școala în această direcție.

Experiența cineclubului de la școala medie „George Coșbuc" demonstrează că există în școli posibilități pentru desfășurarea unei activități interesante și utile în direcția îmbogățirii culturii cinematografice a elevilor.

Felicia MUNTEANU
studentă la Institutul de artă teatrală și cinematografică





La solicitarea Asociației cineaștilor, regizorii și operatorii de film au început să meargă mai des în rîndurile cineamatorilor. Ion Popescu Gopo a fost oaspetele cineclubului „16 februarie 1933" din Timișoara (foto nr. 1). Operatorul Sergiu Huzum ține săptămînal, la Casa de cultură a studenților din Capitală, cursuri despre imagine (foto nr. 2).

dialog

men se datorează, cred eu, acestei lungi pregătiri, singura în măsură să dezvolte calitățile unui om, talentul său inițial".

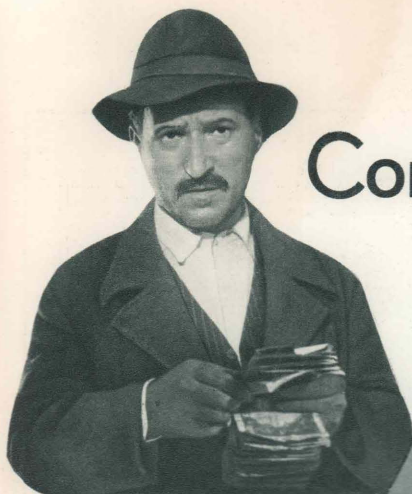
Iată ce ne-a spus:

2) Ichim Florica — anul I — teatrologie — care a reușit și ea prima la examenul de admitere: „Teatrologia este o secție foarte complexă și de aceea candidații trebuie să-și acumuleze largi cunoștințe de cultură încă înainte de a intra în Institut. Eu am citit stăruitor dramaturgie clasică și contemporană. Am căutat să analizez piesele, să văd ce idei conțin și cum anume se ciocnesc aceste idei. Comparam de asemenea filmele și spectacolele pe care le vizionam cu cronicile din ziare și reviste încercînd să descopăr pe marginea lor idei noi, neenunțate. Și uneori izbuteam. Căutam să cunosc stilul de joc al actorilor, să înțeleg ce li se potrivește și ce nu. Teatrul și filmul sînt arte de sinteză. Am căutat să-mi îmbogățesc cunoștințele și în ceea ce privește artele componente. Am citit cronici și studii muzicale și plastice, am urmărit concertele și expozițiile de pictură, am căutat să mă familiarizez cu literatura și cu problemele ei specifice. În general vă pot spune că am muncit foarte mult. Ziua stăteam prin biblioteci și citeam, seara eram la spectacole. După spectacole studiam iar pînă noaptea tîrziu. Pe măsură ce munceam, munca mă pasiona tot mai mult. Pe urmă am dat examen de admitere. Și am reușit."

Rîndurilor de mai sus noi le mai adăugăm o ultimă observație: sfaturile studenților sînt utile acolo unde este vorba de talent. Cînd nu e vorba de talent tot ce s-a spus pînă aici e folositor dar nu ajută.

★

Răspuns la scrisorile semnate de: Viorica Aftenie (Ploiești); Maria Stoian (Ploiești); un grup de abonați al revistei „CINEMA" (Brăila); Tampa Elena (Bod); Viorica Tatu (Brașov); Simona Ionescu (București), Ortansa Paju (București); Constantin Ferescu (Ploiești); O admiratoare (Cîmpina); „Doi viitori Belmondo" (Pitești); Cernescu Rodica (Loco).



Comoara de la Vadul Vechi

O producţie a Studioului cinematografic „Bucureşti".



Scenariul: V. Em. Galan
Regia: Victor Iliu
Imaginea: Gheorghe Fischer
Muzica: Tiberiu Olah
Decoruri: Nicolae Teodoru
Filip Dumitriu

Cu:

Ştefan Mihăilescu-Brăila, Ion Caramitru, Mariana Pojar, Corina Constantinescu, Gheorghe Dinică, Nicolae Tomazoglu, Iulian Necşulescu, Eugenia Bosînceanu, Dorina Nilă-Bentamar.





■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. ■ Redactor-şef: Eugen Mandric. ■ Macheta: Vlad Muşatescu ■ Prezentarea tehnică: I. Făgărăşanu ■ Coperta I: foto: Pierluigi — Roma. ■ Coperta IV: I. Hananel. ■ Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti ■ Exemplarul 5 lei.

41.017

Actorul **ION DICHISEANU**, din a cărui filmografie cităm **Darclée, Post-restant, Porto-franco** și **Tudor** — va reapare pe ecran în filmele **Moment Caragiale** și **Titanic vals**

cinema
nr. 5 (17)
revistă lunară de cultură cinematografică